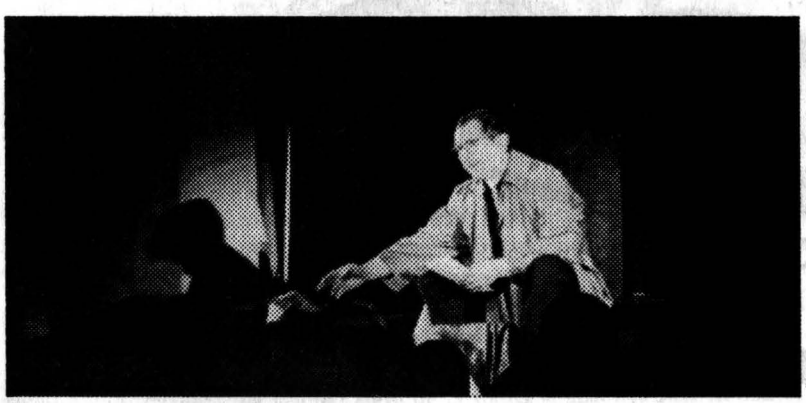
TEATRUL „REGINA MARIA" • ORADEA • -1- BIHOR - ROMÂNIA •

SUMAR

TEATRUL AZI

● **ANTITEZE** de Dumitru Solomon, p.2 ● **DIALOG** cu Patru Vutcărău (Olivia Şireanu-Chirvasiu) p.4; cu Emil Boroghină (Doina Modola) p.11; ● **PUNCTE DE VEDERE.** Adolescenţa şi fumatul de Cristina Dumitrescu, p.5; S.L.R. de Alice Georgescu, p. 33 ● **FESTIVALURI:** Braşov, p.6, Oradea, p.9, Satu Mare, p.9, Timişoara, p.10 ● **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?** Botoşani, p.15 ● **DIALOGURI SECUNDE** cu arh. Mariana Celac (Adina Bardaş), p.17 ● **CRONICA:** Teatru descompus de Matei Vişniec (Theatrum Mundi şi Institutul Francez din Bucureşti), p. 18; Decameronul de Alex. Hausvater după Boccaccio (Teatrul de Stat din Sibiu) p.19; Micul teatru al lui Don Cristobal (Teatrul de Nord din Satu Mare), p.19; Amphitryon de Molière (Teatrul de Comedie), p. 20; Rinocerii de Eugen Ionescu (Teatrul Dramatic din Constanţa), p.21; Părinţii teribili de Jean Cocteau (Teatrul Naţional din Bucureşti), p.22; Eden de Paula Bouffioux (Teatrul Odeon), p. 23; Legături primejdioase de Choderlos de Lacios (Teatrul de Buzunar din Chişinău), p. 24; Operaţiunea „Secretissimo" de Marc Camoletti (Teatrul Naţional din Timişoara), p. 24; Întîlnire pe malul Dunării de Szántó Armand (Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara), p. 24; Fecioara şi moartea de Ariel Dorfman (Teatrul Levant), p. 26 ● **UNDE FUGIM DE ACASĂ?** p.27 ● **TURNEE:** Teatrul „A, Davila" din Piteşti, p.28; Teatrul Naţional din Iaşi, p.29 ● **TELETEATRU** de Miruna Runcan, p.31 ● **CIVILIZAŢIA IMAGINII – Film** de Julieta Ţintea, p.32 ● **Uşi deschise la ATF,** p. 34 ● **PROSCENIUM** cu Oana Ioachim (Clara Mărgineanu), p.36 ● **SECRETARUL LITERAR ARE CUVÎNTUL:** Elisabeta Pop, p. 37 ● **SCENA LUMII. Corespondenţe de la Paris:** Mirella Nedelcu-Patureau, p.38; Gilles Costaz, p.39; **Roma:** Monica Săvulescu-Voudouris, p.40; **Edmonton:** Petre Bokor, p.42; **Tel-Aviv:** Gheorghe Miletineanu, p. 43; **Londra:** Radu Duda, p.44; **Teatrul de marionete în India,** p.45.



REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2
tel: 614.35.58

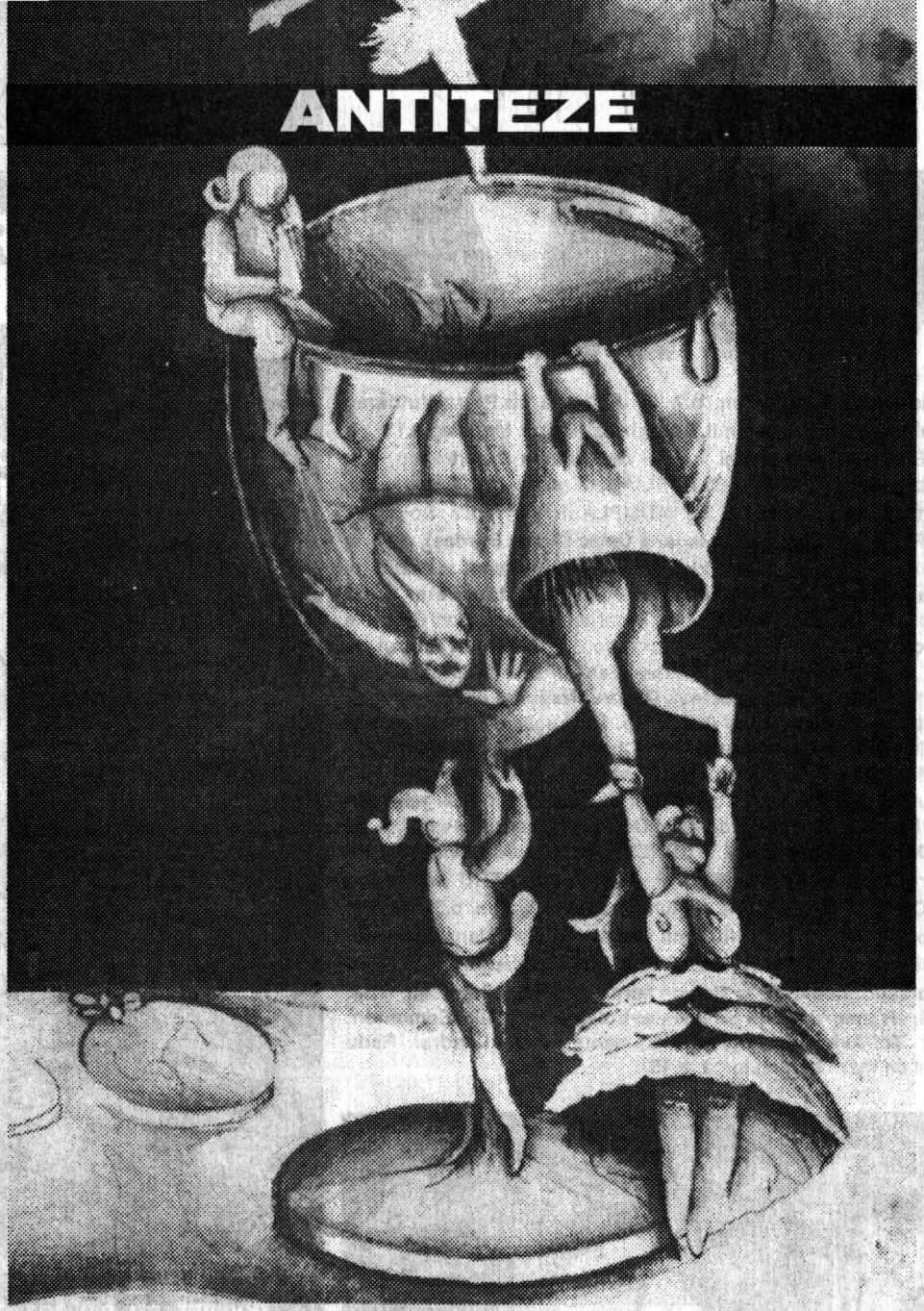
REDACŢIA

● DUMITRU SOLOMON
(redactor şef)
● MAGDALENA BOIANGIU
(secretar general de redacţie)
● CRISTINA DUMITRESCU
● ALICE GEORGESCU
● VICTOR PARHON
● IOANA POPESCU
(tehnoredactare)

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
„RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57,
telex 11995, 11034, FAX 90 - 17.40
Bucureşti, Piaţa Presei libere nr. 1,
sector 1; sau: „ORION" S.R.L.,
Splaiul Independenţei nr. 202 A,
sector 6, Bucureşti, telefon 17.34.07
FAX (400) - 42.41.69

Coperta I: Ilinca Tomoroveanu
Coperta II: Ghetou de Joshua Sobol, la TNB Regia: Victor Ioan Frunză. Mircea Rusu şi Alexandru Bindea (sus), Constantin Dinulescu şi Bogdan Mușatescu (jos)
coperta III: Maia Morgenstern, în Teatru descompus de Matei Vişniec, Theatrum Mundi. Regia: Cătălina Buzoianu
Coperta IV: Oana Ioachim

Imprimat la STUDIO A4



a. grand

Dumitru SOLOMON

CEILALŢI SE ÎNTREABĂ

Unii nu-şi pun problema. Alţii, da.

E firesc, spun primii, ca teatrul care s-a scris în atmosfera specifică a comunismului să fie în întregime caduc, fiind corupt de ideologie, iar moartea ideologiei comuniste (moartea clinică...) să atragă după sine şi dispariţia expresiei sale artistice directe. Aşadar, lucrurile sînt clare, fără echivoc.

Ceilalţi se întreabă: oare tot teatrul care s-a scris în cei patruzeci de ani poartă pecetea ideologică, iar dacă nu, cum se explică lipsa de interes aproape generală pentru piesele datînd din oerioada comunistă? De ce, se întreabă ei, autorii dramatici din diferite locuri şi timpuri sînt şi pot fi jucaţi (nimeni nu-i invocă aici pe Eschil, pe Shakespeare, pe Molière, pe Ibsen, pe Cehov, pe Caragiale, ci pe alţii, aflaţi la cote mai modeste) şi de ce nu pot fi jucaţi bunii noştri dramaturgi? De ce piesele care s-au distins prin neconformism şi care au avut parte de simpatia publicului sînt ignorate în mod activ?

Pentru început, explicaţia teatrelor a funcţionat corect: jucăm ceea ce n-am putut, n-am avut voie să jucăm, deschidem porţile, lărgim orizontul, ieşim din izolare şi restricţii. Dar, dacă e adevărat că întreaga dramaturgie a Estului a fost contaminată ideologic, de ce se poate juca o piesă despre Nero şi Seneca a unui rus (sovietic) şi nu se poate juca o piesă cu aceeaşi substanţă dramatică a unui român? De ce se joacă teatrul absurd al lui Mrozek, Rozewicz sau Havel şi mai puţin sau deloc teatrul absurd al lui Mazilu, Sorescu sau Naghiu? De ce Razumovskaia, Heiner Müller, Ţanev, Göncz, de ce nu şi Lovinescu, D.R. Popescu, Guga, Băieşu? se întreabă Ceilalţi.

Ceilalţi se mai întreabă: oare în teatrele din Polonia, Cehia, Rusia, Bulgaria, Germania, Ungaria se joacă vreo piesă românească? Şi încă o întrebare: oare dacă Matei Vişniec n-ar locui la Paris, ca şi George Astalos. ar mai fi el jucat cu atîta pasiune în România?

Ceilalţi se întreabă în continuare: nu cumva noi, românii, suferim de auto-alergie, nu cumva ne caracterizează un spirit auto-critic maladiv, care merge pînă la auto-dispreţ, auto-negare şi auto-denigrare? Nu cumva masochismul nostru cultural care ne face, pe unii, să negăm valorile naţionale, pe Caragiale, Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Vianu, Noica, Marin Preda, Nichita Stănescu, funcţionează cu atît mai abitir în cazul dramaturgiei, considerată – poate pe drept – de cîţiva critici literari a fi sub valoarea medie a literaturii române?

Cum se împacă asta, se întreabă aceiaşi, cu umflarea sentimentului naţional în cei douăzeci şi cinci de ani ai dictaturii ceauşiste, cu ideea, infuzată pe toate căile, că sîntem cei mai buni, cei mai valoroşi, fără de egal, unici? Sau poate că, tocmai, nu facem decît să reacţionăm la această imagine hiperbolizată, întorcînd instrumentele şi lovind cu ură în ceea ce ni s-a impus să iubim? Dar, continuă să se întrebe Ceilalţi, trăim doar pe extreme, nu facem decît să construim idoli şi apoi să-i distrugem, nu ştim decît să ne închinăm şi să aturisim, nu avem principii solide, valori trainice şi minţi limpezi? Ne lăsăm încovoiaţi de toate vînturile? Ne disculpăm mereu prin auto-flagelare? Distrugînd totul, construim ce?

Toate aceste întrebări ale Celorlalţi sînt – sau cel puţin aşa par – corecte, dar nu cred că, răspunzînd întocmai la ele, vom avea şi răspunsuri corecte. Nimeni nu mă va putea face să cred că în teatrele noastre, în mentalitatea regizorilor şi directorilor de teatre a apărut şi s-a dilatat un spirit cosmopolit, asociat cu un dispreţ constant faţă de valorile naţionale. Nimeni nu mă va convinge că profesioniştii serioşi socotesc întreaga dramaturgie românească infestată de ideologie. Sau minoră. Sau perimată. N-am să cred în ruptul capului că s-a constituit un complot împotriva dramaturgiei naţionale, nu numai fiindcă nu în teatru se obişnuieşte a fi puse la cale marile comploturi, ci fiindcă dacă s-ar produce cumva o acţiune organizată, aceasta ar avea sensul invers.

Atunci, ce se întîmplă totuşi? Şi de ce? O explicaţie a încercat să dea, la un moment dat, Andrei Şerban. Piesele scrise înainte au un anumit ritm. Ei bine, ritmul în teatrul modern s-a schimbat. Vechiul ritm nu se mai potriveşte. Bineînţeles, regizorul nu s-a referit la o cadenţă anume, ci, presupun, la ceea ce s-ar putea numi ritm interior, care ritm, cred eu, nu e o chestiune de formă a conţinutului, ci chiar de conţinut, de substanţă. Ca şi ritmul biologic care, mă gîndesc, nu este o formă a existenţei, ci existenţa însăşi. Dar, mă întreb, şi iată că întrebările încep să mi le pun eu şi nu Ceilalţi, s-a modificat ritmul teatrului în mod instantaneu după 1989? Să admitem. Ce facem atunci cu ritmul Ibsen, cu ritmul Strindberg, cu ritmul Cehov, cu ritmul O'Neill? Piesele scrise în perioada comunistă, sugera Andrei Şerban, chiar dacă nu au nimic comunist în ele ci dimpotrivă, sînt cam greoaie, nu prea plac publicului. Mă întreb, însă, din nou: nu sînt ele aceleaşi piese care, jucate înainte, au plăcut publicului, fără a părea greoaie, care au făcut săli pline?

Ar mai putea fi ceva. Ca orice om viu, regizorul român s-a săturat să poarte aceeaşi haină. Cum se săturau elevii de uniformă şi abia aşteptau să dea în civilie, ca şi soldaţii... L-am văzut pe Tocilescu la un spectacol: eternul său medalion cu lanţ era acoperit de o cravată... civilă. (Va să zică se poate şi invers!) M-am arătat mirat, dar el m-a asigurat că nu-i ceva inedit, că, adică, e şi el purtător de cravată. Prin urmare, amîndoi aveam dreptate: el, că a mai purtat cravată, eu, că-l vedeam pentru prima oară astfel. Aşa e în teatru: toate personajele au dreptate. Sau aproape. Au dreptate şi cei care agreează dramaturgia naţională şi cei care nu.

O singură întrebare nu şi-au pus Ceilalţi: în materia veşnică din care e clădită piesa (românească şi disidentă, vezi bine) nu există oare şi elemente (componente) efemere? Şi nu tocmai astea îi înhibă pe regizori? Elemente care ar fi fost ele durabile dacă ar fi durat şi totalitarismul, dar... Poate că aceste semne ale efemerului, care (ce să-i faci) nu sînt (sau pe care nu le vedem, cum n-am văzut eu cravată la Tocilescu) la Euripide, Shakespeare, Molière, Cehov, ne fac piesele – dăltuite, ştim noi, în bronzul eternităţii – perisabile? Nu cumva au ele nişte nasturi prea strălucitori şi nonconformişti care nu se mai poartă? Sau poate nu au, dar li se pare unora că au? Înainte de a ajunge la comploturi şi interogaţii patetice, n-ar fi cazul să ne punem şi cîteva întrebări mai mici? ■

DIALOG

PETRU VUTCĂRĂU:

„Mă preocupă «coloana emotivă» a omului“

Născut la 11 iulie 1960 în satul Bardar din Republica Moldova, absolvent al Şcolii Superioare de Teatru „Boris Şciukin“ din Moscova, Petru Vutcărău este deja binecunoscut ca actor şi regizor, el fiind şi fondatorul unui teatru experimental – „Eugen Ionescu“ din Chişinău. Originalitatea viziunii sale artistice a fost răsplătită, în scurt timp, cu numeroase premii: Premiul tinereţii pentru ***Cîntăreaţa cheală*** *la ediţia din 1991 a Festivalului Naţional de Teatru „I.L. Caragiale“ şi un premiu special pentru* ***Iosif şi amanta sa*** *la ediţia din 1992 (ambele montate la Teatrul „Eugen Ionescu“); premiul I la Festivalul de teatru de la Ivanofrankovsk (Ucraina), în 1989, pentru spectacolul* ***La Veneţia e cu totul altfel;*** *Premiul I pentru regie şi premiul I pentru interpretare la Festivalul de teatru experimental, Cairo, 1992, pentru* ***Aşteptîndu-l pe Godot,*** *respectiv – rolul Estragon; premiul „Alexandru Giugaru“ pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul Internaţional de Teatru Contemporan, Braşov, 1993, pentru rolul Berenger I din* ***Regele moare****.*

■ **Prima întîlnire a publicului românesc cu tine s-a petrecut, dacă nu mă înşel, cu ocazia Festivalului Naţional de Teatru „I.L. Caragiale“, cînd ai prezentat Aşteptîndu-l pe Godot, un spectacol despre care se mai vorbeşte şi acum. Am înţeles că a fost un proiect de şcoală. Te-am ruga să ne dai cîteva amănunte.**

□ În primul rînd să precizăm cîteva aspecte legate de acea facultate: „Şciukin“ este o şcoală exclusiv actoricească, pe lîngă Teatrul „Vahtangov“. În timp ce şcolile celelalte din Moscova nu puneau accentul pe tradiţia naţională, la această şcoală erai obligat să vorbeşti şi să scrii în limba maternă. Limba literară românească am învăţat-o practic la Moscova, cu profesori ruşi, care nu ştiau o boabă româneşte. Îţi poţi imagina ce paradox?!... Sigur, mai venea cîte un filolog român care se afla prin Moscova, iar în ultima perioadă am avut şansa de a-l avea profesor chiar pe dl. Ion Ungureanu (actualmente ministrul Culturii şi Cultelor din Republica Moldova – n.n.), pentru un curs de actorie şi dicţiune. Am mai avut norocul de a beneficia de o foarte bună librărie de literatură românească (ceea ce nu exista la Chişinău în acea perioadă – eu am studiat între 1980 şi 1985) şi, tot acolo, am început să scriu cu grafie latină (ceea ce la Chişinău iar nu se pomenea, ba chiar era interzis). În cei cinci ani de studiu eram obligaţi să trecem prin filiera tuturor profesorilor de măiestrie din institut. La examene le era interzis să expună viziuni regizorale, sarcina lor fiind de a ne pune nouă în valoare calităţile interpretative. Se mai obişnuia să prezentăm lucrări concepute de noi, studenţii, singuri sau în colectiv. Aşa s-a născut **Aşteptîndu-l pe Godot**. La început a fost un fragment de o jumătaţe de oră în limba franceză, urmat de un act în limba rusă. La sfîrşitul anului patru am făcut spectacolul integral, care s-a jucat cu un succes covîrşitor pentru noi, în studioul institutului. Profesorii s-au hotărît să-l includă pe lista lucrărilor de diplomă, alături de celelalte şase, concepute de ei. Tot în timpul studenţiei am participat, la Moscova, cu un act din acest spectacol, la un festival al lucrărilor de sine-stătătoare, studenţeşti, din toate institutele de teatru din Rusia; am luat premiul I. Venind la Chişinău, după absolvire, la Teatrul „Luceafărul“, am făcut şi versiunea românească. Spectacolul acesta ne-a prilejuit numeroase turnee; s-a jucat la Tbilisi, la Tallin, la Odessa, la Cairo şi la Alexandria, şi, desigur, în ţară – am jucat la Oradea, Tîrgu Mureş, Cluj, Iaşi, Bucureşti, Bacău, Botoşani, Timişoara.

■ **Ideea Teatrului „Eugen Ionescu“ exista, ca proiect, încă din studenţie?**

□ Pe atunci nu mă gîndeam nici la regie, nici să fondez un teatru. Pe atunci visam doar roluri.

■ **Ce fel de roluri?**

□ Roluri mari, îţi dai seama; din Dostoievski, de exemplu; sau din Shakespeare – Richard III, Hamlet sau bufonul din Lear; dar şi commedia dell'arte.

■ **Şi cum ai ajuns de la visul cu Hamlet la Regele moare?**

□ Cînd am văzut că la „Luceafărul“ este practic imposibil să mai ridicăm puţin ştacheta, le-am spus într-o zi colegilor mei: „Eu plec. Cine vine cu mine?“. „Unde să mergem?“ – au întrebat ei. „Nicăieri, pe stradă; nu vă promit decît sărăcie şi plăcerea de a face teatru – aşa cum vreţi voi, cum vreau şi eu.“ **Cîntăreaţa cheală** a fost un spectacol început acolo; am repetat în vreo cinci săli din Chişinău, apoi la Rîmnicu Vîlcea – teatru la care am montat **Hei, oameni buni!** de W. Saroyan. Dar premiera cu **Cîntăreaţa cheală** a avut loc tot la Chişinău. Cum piesa era primul text dramatic al lui Eugen Ionescu, iar pentru noi, primul spectacol al teatrului nou-născut, aceste coincidenţe ne-au ajutat să ne găsim numele. Premiile de interpretare obţinute cu **Hei, oameni buni!** la Festivalul internaţional de teatru scurt de la Oradea, în 1991, şi selecţionarea la Festivalul naţional de teatru „I. L. Caragiale“ au determinat Ministerul Culturii din Basarabia să ne preia, găsindu-ni-se şi un sediu. Astfel, Teatrul „Eugen Ionescu“ a început să funcţioneze. Am montat apoi **Iosif şi amanta sa** de Valeriu Butnaru şi **Regele moare** de Eugen Ionescu.

■ **Pentru stagiunea viitoare aveţi în proiect şi alte premiere cu texte de Ionescu?**

□ Stagiunea viitoare va fi consacrată în bună parte dramaturgiei basarabene, pentru că sîntem învinuiţi că tindem să devenim un teatru de elită, franţuzit, mai european decît europenii etc. Aşa că am lansat un concurs de dramaturgie; şi aşteptăm. Intenţionez, tot din toamnă, să deschid o şcoală de teatru pentru tinerii care vor să-şi însuşească profesia aceasta, dar şi pentru a putea explora, cu ajutorul lor, mijloacele de expresie, întreg arsenalul care zace într-un actor. Vedeţi, actorii mor ca actori atunci cînd refuză să mai descopere ceea ce zace într-înşii. Nimeni nu ştie cît talent există într-un om, dacă există limite – ale actorului, ale teatrului. Eu cred că nu există. Şi aici e farmecul!

■ **Am remarcat concentrarea cu care publicul priveşte spectacolele voastre. Cum reuşiţi să menţineţi viu interesul spectatorilor?**

□ Este sarcina regizorului, cred eu. Publicul poate fi captat fie prin atmosfera din scenă, fie prin imaginea scenică. Pe mine problema spectacolului – imagine mă interesează foarte mult. În acelaşi timp, sînt preocupat de emoţie, pentru că în cazul acestui gen de spectacol este foarte uşor să laşi spectatorului impresia de ...lectură, o lectură realizată printr-un joc actoricesc pur raţional, clădit pe o tehnică evidentă (foarte importantă, de altfel, dar nu suficientă!). Pe mine „coloana emotivă" a omului mă preocupă la fiecare rol; un gînd profund, lucid, zic eu, trebuie neapărat să-ţi trezească şi o emoţie – numai împreună, la punctul lor de întîlnire se poate ivi acea nouă dimensiune, a inexplicabilului, a magicului. Iar desăvîrşirea unei opere de artă, cred, rezidă tocmai în acest inexplicabil. Catharsis-ul... rar îl întîlneşti în zilele noastre. Mie mi s-a întîmplat la spectacolul domnului Ciulei. Priveam **Visul unei nopţi de vară** şi nu ştiam ce-i cu mine: aici rîdeam în hohote, aici plîngeam; cînd am ieşit din sală nu mai simţeam nici cerul, nici pămîntul. Tot ce se întîmpla în spectacol era de o frumuseţe extraordinară, de o luciditate a imaginii, a gîndului, fantastică; totul – închegat într-un ritm perfect. Am avut senzaţia că stau la spectacol şi beau şampanie tot timpul.

■ **Eşti unul din regizorii „curtaţi" de teatrele din ţară. Ce proiecte ai în acest sens?**

□ Am montat la teatrul din Botoşani piesa unei cunoscute personalităţi a vieţii artistice elveţiene, Gil Pidoux, Ciocanul. Am cîteva invitaţii – la Sfîntu Gheorghe, la Oradea, la Timişoara, dar programul teatrului nostru este foarte încărcat cu turnee şi festivaluri şi nu ştiu încă dacă voi putea concretiza vreunul dintre aceste proiecte.

OLIVIA ŞIREANU-CHIRVASIU

PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE ●

Adolescenţa şi fumatul

Oricît ne-am feri să recunoaştem, oricît ne-am împotrivi, teatrul este şi el, ca mai totul pe lumea asta, străbătut periodic de cîte o modă. Unele trec înainte de a se instala, altele stăruie o vreme mai îndelungată, unele bîntuie cu furie peste o stagiune sau două (sau trei, sau patru, se întîmplă şi aşa), neiertînd nici un spectacol, altele ating doar o generaţie de creatori ori cîteva spirite înrudite. Uneori, moda se iscă din te miri ce, poate din succesul unui regizor sau actor căruia, neputîndu-i-se prelua harul, „momentul de inspiraţiune" sau succesul i se preiau gesturile. În lipsă de altceva, stoluri după stoluri de fetişcane şi-au oxigenat şi şi-au încîlcit părul à la Brigitte Bardot. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că le-a remarcat Roger Vadim, şi nici că la maturitate au apărut pe coperta de la „Paris Match" cu un pui de focă în braţe. Părul însă şi l-au încîlcit după pofta inimii. A fost o modă. A trecut. Au fost şi altele. Au trecut şi ele.

Mi-ar fi greu să spun acum care a fost spectacolul românesc unde am văzut pentru prima dată actorii intrînd din sală ori jucînd printre spectatori. Probabil că atunci ne-am minunat cu toţii, probabil că atunci am acordat o semnificaţie anume acestei idei regizorale. Probabil că atunci pătrunderea interpreţilor în „zona noastră de acţiune" chiar avea o semnificaţie anume. Acum, sincer vorbind, nici nu mai întorci capul după actorul care glăsuieşte din fundul sălii. Şi nici nu te mai sufoci de încîntare ori de indignare dacă „eroul" îţi cotrobăieşte în geantă ori dacă „eroina" te priveşte în ochi, de la doi centimetri distanţă, şi te întreabă, spre hazul deplin al sălii, de ce i-ai furat bărbatul. Se mai miră cineva că publicul stă pe scenă, în devălmăşie cu actorii? Sau că spectacolul începe din foaier sau din faţa teatrului sau din staţia de metrou? Că interpreţii te duc de mînă pînă în sală, îţi iau paltonul, îţi dau paltonul, te îmbrîncesc, te mîngîie, îţi dau o ţigară, îţi iau o ţigară, îţi pun în mînă o lumînare aprinsă să stai frumuşel cu ea şi să nu ştii sigur cînd ai voie s-o stingi ca să nu strici efectul pentru care au muncit bieţii oameni? Spectatorii statornici, cei care nu merg la teatru întîmplător, o dată pe an, pot lesne observa că toate exemplele din frazele anterioare corespund unui spectacol sau altuia (sau foarte multora), că nu sînt inventate. Şi ce-i cu asta? Este că, în cele din urmă, după ce şocul surprizei se risipeşte - şi el se risipeşte repede -, toate aceste formule rezistă sau nu doar prin adecvarea la context, la substanţa ideii comunicate. Altfel, rămîne claia de păr zburlit fără Vadim şi fără coperta „Match"-ului.

*O modă de ultimă vreme (de ultimii trei ani!) care tinde a se instala în teatrul nostru şi care merită poate a fi observată cu mai multă atenţie este apetenţa pentru şoc: prin gest, prin sunet, prin obiectul adus în scenă. E o modă explicabilă, e un răspuns sfidător (dar, să ne fie cu iertare, sfidare post factum) dat falsei pudori impuse, **pe cale administrativă,** scenei româneşti. După ce, ani la rînd, eram tentaţi să credem că sporul populaţiei se realizează exclusiv prin metoda indicaţiilor de partid şi are drept unic resort sentimentul patriotic, devotamentul faţă de valorile materiale şi spirituale ale societăţii socialiste multilateral dezvoltate, asistăm acum la o defulare - firească, o spunem din capul locului - ce pare a nu se mai ostoi. Am cucerit dreptul de a arăta pe scenă un nud. E un drept şi acesta, o spun fără pic de ironie. Uneori, rezultatul este emoţionant, de o extraordinară încărcătură artistică - mă gîndesc la **Troienele** pe scena Naţionalului, la **Poliţia** de Mrozek în montarea de la Teatrul Maghiar din Cluj, la **Decameronul** de la Rîmnicu Vîlcea (mai precis, scena finală). Dacă adaug (scăzînd în minte excesul) **...au pus cătuşe florilor...,** în ceea ce mă priveşte, exemplele se opresc aici. Exemplele de nuditate cu un rost, un rost artistic anume. Toate celelalte goliciuni văzute şi răs-văzute pe*

*scenă, femei, bărbaţi şi indecişi, tineri, bătrîni, frumoşi, urîţi, nu reprezintă decît ecoul neinspirat şi (pentru că) **ne-artistic** al unei mode, reflex derizoriu ca exprimare al unei trecute frustrări. Va trece moda după vindecarea complexului de frustrare? Să sperăm că va fi asemenea perioadei obligatorii de fumat prin care trece mai orice adolescent cînd se „emancipează", cînd devine om mare, liber să facă ce vrea. Dintre toţi aceşti pufăitori, fumători devin doar unii (spre neşansa lor, dar nu despre asta, deloc despre asta e vorba).*

*Şi mai există o modă care a fost îmbrăţişată în prezent de mai toată lumea, se potriveşte - nu se potriveşte cu stilul unuia sau al altuia dintre regizori sau actori (de fapt, nici scenografii nu sînt ocoliţi de contaminare). A devenit aproape obligatoriu ca de la înălţimea scenei să ni se arate toate „feţele ascunse" (de obicei, pe bună dreptate ascunse) ale vieţii, de la amorul solitar (vezi **Cartoteca**, la Sibiu) la amorul uni-sex ori colectiv; pe scenă se icneşte a vomă în două spectacole din trei, se reproduc fidel şi dezagreabil toate sunetele şi gesturile menite a ne aminti că om fi noi, oamenii, croiţi după chipul Domnului, dar din ţărînă am venit şi în ţărînă ne vom întoarce. Uneori un vas de w.c. prezent pe scenă poate fi necesar din punct de vedere al expresiei artistice (încă n-am întîlnit o atare situaţie, dar „punem cazul"), simplul fapt însă că avem „curajul" de a-l arăta şi a pune actorul să-l „folosească" nu reprezintă **în sine** un merit de ordin estetic. Această goană după şocarea preopinentului - a publicului, săracul - durează de cîţiva ani, se perfecţionează, produce inovaţii şi teamă ne e că montarea unei piese de Shakespeare va trebui sponsorizată şi de pompele funebre dacă vrem să fie totul ca în viaţă - vinul din pahare vin, apa bălţii apă şi ieşul leş.*

Va trece şi această modă? Probabil că da, atunci cînd vom depăşi candorile adolescenţei ce te obligă, îţi place-nu-ţi place, să aprinzi o ţigară la fiecare zece minute. Altfel, cum ai putea să dovedeşti că „de nimeni nu depanzi"?

CRISTINA DUMITRESCU

FESTIVALUL BRAŞOV:

O FERICITĂ DEZILUZIE

Trebuie s-o spun de la început: vestea că Braşovul şi directorul teatrului din localitate, regizorul Alexa Visarion, lucrează întru reluarea Festivalului de teatru contemporan, plasat între 21 şi 30 aprilie, adică parţial simultan cu alte două manifestări asemănătoare (la Oradea şi Tîrgu Mureş), şi că acest festival urma, pe deasupra, să se şi internaţionalizeze, mi-a produs un entuziasm moderat. Inflaţia post-decembristă de astfel de reuniuni, încropite de obicei la repezeală, dar botezate pompos „internaţionale" (caracteristică rezultată, îndeobşte, din poftirea a două-trei trupişoare din ţările vecine şi prietene) aduce, în aceste vremuri de interminabilă tranziţie, a lux inutil, a tipic autohtonă formă fără fond, prilej nu atît de naştere a unui eveniment cultural, cît de îmbinare tradiţională între „Răcnetul Carpaţilor" şi chiverniseala confraţilor... E drept, afişul conţinea, la capitolul „trupe străine", oferte destul de tentante, numele unora dintre invitaţi sunînd relativ familiar. Însă, îmi ziceam, una e programul şi alta, respectarea lui, s-au mai văzut atîtea cazuri...

Ei bine, festivalul de la Braşov s-a dovedit, în raport cu imaginea mohorîtă pe care mi-o construisem (bazîndu-mă, vai, pe experienţă), o... deziluzie fericită!

Începînd cu spectacolele: din nouă reprezentaţii participante la concurs (căci reuniunea a fost, de fapt, o competiţie), şase au candidat la unul sau altul dintre cele patru premii decernate de juriul alcătuit numai din critici şi prezidat de redactorul-şef al revistei noastre. Amănuntul acesta numeric spune multe despre calitatea producţiilor care s-au succedat pe scena braşoveană. Am să mai adaug şi eu cîte ceva.

Festivalul a fost inaugurat de Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău cu o piesă a patronului său spiritual – Regele moare. Cum spectacolul a făcut obiectul unor comentarii substanţiale în numărul trecut ai revistei, voi menţiona doar că montarea semnată de Mihai Fusu şi Petru Vutcărău şi avîndu-l în rolul principal pe cel din urmă (cîştigător al trofeului pentru interpretare masculină) a impresionat prin limpezimea şi lirismul lecturii regizorale, deşi a fost dezavantajată de transplantarea într-un spaţiu de joc esenţial diferit de acela pentru care fusese gîndită.

Nu doar prin comparaţie, compania franceză Guillaume Calle din Montdidier a dezamăgit. Groaznicul sfîrşit al unui seducător porneşte de la un text virtual-

Nu daţi vina pe beduini

Elixirele dragostei

mente interesant – o glosă sarcastic-feministă pe marginea mitului donjuanesc – aparţinînd autoarei de origine română Anca Visdei. Regizorul şi protagonistul spectacolului, Benoît Vitse (persoană subţire, altminteri, şi cultivată) a citit scenic piesa cu monotonie graţioasă, cu o lipsă de vioiciune urmărind probabil evidenţierea profunzimii sensurilor, dar neobţinînd decît o senzaţie de plictiseală distinsă.

Spectrul acestui nefast sentiment a planat un scurt moment şi asupra reprezentaţiei sosite din California cu Stages Theatre Center din Hollywood şi cu regizorul Florin Fătulescu, fost angajat al teatrului braşovean. Opţiune riscantă în perspectiva întîlnirii cu un public necunoscător al nuanţelor limbii engleze (riscantă însă – am aflat mai tîrziu – şi prin prisma gusturilor auditoriului american), **Nu daţi vina pe beduini** a canadianului René-Daniel Dubois e o piesă bizară, de fapt un poem teatral sui generis, alcătuit din monologurile paralele rostite de un american de obîrşie germană (Ken Hanes), de o americancă de origine italiană (Grace Zabriskie, mama Laurei Palmer în serialul „Twin Peaks") şi de un american „get-beget" (excelentul actor de culoare Tucker Smallwood) pe fondul unor schimburi de mesaje radio între baze militare din diverse ţări (Mitchel Young Evans oferă o mostră de tehnică actoricească impecabilă în redarea acestei babilonii lingvistic-sonore). Nu mai puţin riscantă e formula de spectacol concepută de Fătulescu pornind de la structura acuzat muzicală a textului: interpreţii, aproape nemişcaţi, îşi declamă/cîntă partiturile, „citindu-le", la fel ca nişte cîntăreţi într-un oratoriu simfonic. Dar... cine nu riscă, nu cîştigă; Fătulescu a cîştigat Premiul de regie.

Încadrîndu-şi temporal fostul coleg, realizatorii din teatrul-gazdă s-au înfăţişat în concurs cu două montări: **Metamorfozele lui Pulcinella**, spectacol de tip commedia dell'arte semnat regizoral şi dramaturgic (după o canava de Andrea Placido) de studenta în anul III Louise Dănceanu, şi **Scaunele** de Eugen Ionescu, orchestrată scenic de actorul George Tudor, care o şi joacă, alături de Elena Manoliu. Reprezentaţie de studio, **Scaunele** se axează pe o sugestie de „teatru în teatru", interesantă şi pusă în pagină cu îngrijire, dar modestă ca anvergură. **Metamorfozele...** ambiţionează o reconstituire din

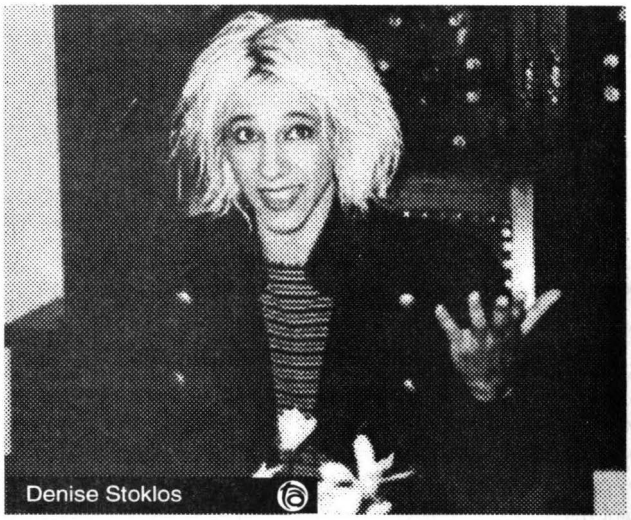
Metamorfozele lui Pulcinella

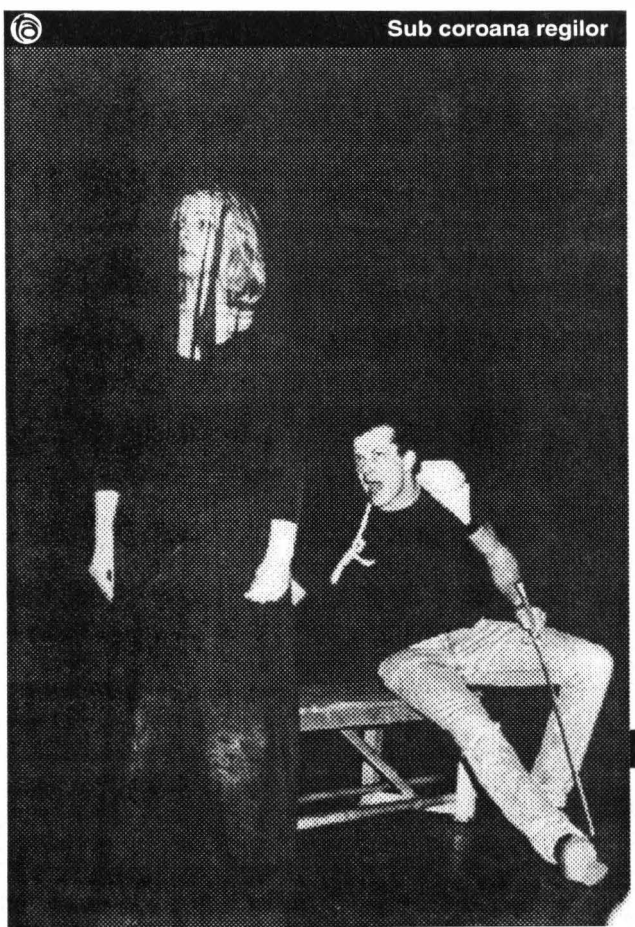
unghi modern a tehnicilor commediei dell'arte: reuşita, parţială, se referă mai mult la antrenarea trupei braşovene către o modalitate de interpretare mai pronunţat ludică; altminteri, grosolăniile de limbaj şi neglijenţele de mişcare au deranjat. În afara frumoasei scenografii desenate de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, i-am reţinut pe actorii Viorica Geantă-Chelbea şi Radu Negoescu.

Ce a însemnat şi mai poate încă însemna commedia dell'arte am aflat din spectacolul trupei veneţiene TAG Teatro, dirijată de Carlo Boso. **Elixirele dragostei,** creaţie colectivă compusă de Boso şi de actorii săi după piesa lui Carlo Gozzi, e un mecanism cu funcţionare perfectă, o dezlănţuire ameţitoare de fantezie şi vervă comică, de spontaneitate şi precizie. Distribuţia, cuprinzînd actori italieni şi francezi (îi amintesc aici doar pe Emanuele Pasqualini şi Véronique Lemaire), declamă, dansează, cîntă, improvizează cu aplomb, uluind spectatorii prin aluziile ascuţite (rostite în româneşte) la realităţi autohtone. Nici urmă de nesiguranţă, nici urmă de vulgaritate. Spectacolul a obţinut Mareie premiu...

...la mică diferenţă însă de **Cîntăreaţa cheală** de Eugen Ionescu, pusă în scenă, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, de către Tompa Gábor, beneficiarul unui trofeu pentru originalitate. Dat fiind că şi despre acest spectacol s-a scris pe larg în revista noastră, voi spune numai că montarea, chiar incomodată de spaţiul de joc străin, şi-a păstrat intacte rigoarea şi farmecul, deşi reprezentaţia din concurs a fost mai palidă decît aceea văzută la Bucureşti, în Festivalul „Caragiale".

Am lăsat-o la sfîrşit pe laureata premiului de interpretare feminină, brazilianca Denise Stoklos, pentru că ea încarnează un adevărat fenomen, care ar fi trebuit, poate, să se „producă" **hors concours**. Reprezentînd partea vizibilă şi, neîndoielnic, fundamentală, a „Companiei Denise Stoklos" din Sao Paulo, actriţă, mim şi acrobat în acelaşi timp, e teoreticiana şi practiciana a ceea ce numeşte „teatru esenţial". Aşa cum s-a manifestat în **one-(wo) man-show**-ul **Denise Stoklos în Maria Stuart** pe texte de Dacia Maraini, Romain Gary şi... Denise Stoklos, asta înseamnă o scenă goală în care ea, ajutată doar de lumină şi de fragmente muzicale eteroclite, joacă mai multe personaje, interpretîndu-le şi comentîndu-le simultan; un joc proteic, total, la care participă pînă şi degetele de la picioare. Performanţa, în care gestul şi cuvîntul au pondere egală, îţi taie, literalmente, respiraţia.


Denise Stoklos


Sub coroana regilor

Rezerv un paragraf special montării reprezentîndu-l în concurs pe Alexa Visarion, directorul festivalului: **Sub coroana regilor,** montaj de scene din tragediile shakespeariene **Richard III, Macbeth, Regele Lear** şi **Richard II,** e un spectacol–studiu, înfăptuit de regizor cu studenţii-actori din ultimul an de la Academia de Teatru din Malmö, Suedia, şi conceput, desigur, în primul rînd spre a pune în lumină calităţile tinerilor interpreţi. Astfel, fiecare personaj e „secţionat" de-a lungul fibrelor sale psihice şi jucat, succesiv, de fiecare actor; s-a impus Örjan Landström, candidat, chiar, la premiul de interpretare masculină. Spectacolul, de o severă austeritate a mijloacelor (nu există decor, ci doar o recuzită minimală), are tensiune şi forţă; deşi e vorbit în suedeză, interesul privitorului se păstrează viu pînă în final.

Dacă adăugăm şirului acestor producţii reprezentaţiile în afara concursului susţinute de trupa de balet Yaron Margolin din Ierusalim şi, în ultima seară a festivalului, de Teatrul Bulandra cu **Visul unei nopţi de vară,** peisajul reuniunii braşovene e complet, în toată agreabila şi reconfortanta lui diversitate stilistică.

Să mai spun că, zilnic, au avut loc conferinţe de presă ale trupelor participante la festival, conferinţe care s-au transformat în adevărate dezbateri profesionale graţie „moderajului" înţelept asigurat de Dimitrie Roman (şi, cu toată modestia, activităţii de translator, absolut... benevolă, desfăşurată de subsemnata – atenţie pe viitor, domnilor organizatori!)? Să mai spun că s-a petrecut şi un animat şi profitabil colocviu cu tema „Contemporaneitatea teatrului la sfîrşitul mileniului"? Să mai spun că organizarea (minus deficienţa semnalată) a fost cu adevărat excelentă? Să mai spun că Alexa Visarion se dovedeşte un animator de vocaţie? Să mai spun că pînă şi vremea a fost minunată? Ce să mai spun? Doar că am asistat, într-adevăr, la un Festival Internaţional.

ALICE GEORGESCU

ORADEA

CU BANI PUȚINI ȘI TRUPE MULTE

În sarabanda festivalurilor, „Săptămîna Teatrului scurt" de la Oradea, ajunsă în acest an la ediția a IX-a, a pornit într-o zi de luni, cu soare afară și frig în sală.

Ar fi părut o poveste frumoasă Oradea '93, dacă ne-am fi limitat la centrul superb al urbei de pe Criș, la clădirile de inspirație barocă și la ghirlandele de becuri ale străzilor. Dar am sosit la Oradea să vedem teatru. Și l-am văzut mai întîi pe Ion Caramitru monologînd despre evoluția domniei-sale în timpul Revoluției, despre cum și-a pus **basche**ț**ii** și **ș**epcu**ț**a de schi, și n-a mai dat pe-acasă vreme de cinci zile.

La cererea unei adolescente (care i-a reproșat că nu-l mai știe ca actor), d-l Caramitru a recitat din **Nichita**. Și au vibrat pereții.

Tot în prima seară, deci tot luni 26 aprilie, s-a înregistrat și primul chics al festivalului. Teatrului „Odeon" (venit în festival cu **Eden** de Paula Bouffioux) i s-a rupt cuierul din plastic, element de decor indispensabil. După vreo două ore de lipituri, singura soluție s-a dovedit (lipitura cedînd) ca spectatorii să fie trimiși acasă. Despre uluirea acestora nu e cazul să mai vorbim.

A doua zi lucrurile au mers mai bine. Fără incidente s-au jucat **Raport pentru o Academie** (Teatrul de Cameră UNITER) și **Îngrijitorul** (Teatrul Național din Timișoara) - ambele selecționate oficial. Tot marți seara s-a jucat **Piaf**, recitalul actriței Aurora Simionică (T.N. Timișoara), spectacol invitat.

Nici Craiova și nici Petroșanii n-au mai ajuns la Oradea. Au ajuns în schimb Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău, vecinii de la Naționalul ieșean, precum și cei pregătiți pentru **Șantaj** (Teatrul „Nottara").

Vineri, 30 aprilie, lumea s-a îmbulzit la **Strip-tease** de MroŽek, cu tinerii de la A.T.F. București, și la **Nemuritorul Ionel** de Șerban Codrin Denc, premiera teatrului-gazdă.

Sîmbătă s-a înregistrat o nouă absență (și o nouă suspendare a reprezentației) - Teatrul „Inoportun" al UNITER.

La **Scaunele** lui Eugen Ionescu (versiunea brașoveană) n-au fost scaune destule. Cum nici bani n-au fost, și nici organizare. Din cauza „reclamei", spectacolul Teatrului Național din Budapesta s-a jucat cu jumătate de sală plină (sau goală); de aceea, poate, și hrana invitaților a fost dintre cele mai... subțiri.

Restaurantul „Oradea", situat vizavi de teatru, a găzduit **Nunta** de Cehov, jucată de viitorii actori. Cea mai credibilă a fost scena spargerii farfuriilor.

Că ultimii au fost și de astă dată cei dintîi ni s-a dovedit prin **Cîntăreața** cheală a Teatrului Maghiar din Cluj. Tompa Gábor & comp. au luat sfertul de mîlion, au zis „servus" și duși au fost. Căci lung e drumul Clujului.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

SIMPLE IMPRESII DE LA SATU MARE

Într-o lună suprasaturată de festivaluri teatrale (ce s-au străduit, iar unele chiar au reușit să fie) internaționale, opțiunea criticului pentru unul sau altul dintre ele n-a fost deloc ușoară. Cu atît mai mult cu cît festivalurile noastre teatrale, în sfîrșit scăpate de „dirijismul" cultural, nu pot scăpa încă de practica suprapunerii perioadelor în care au loc, practică rămasă – paradoxal – de pe vremea „dirijismului"! Mai în glumă, mai în serios, regizorul Alexandru Tocilescu, prezent și el, ca și mine, pentru cîteva zile la Satu Mare, îmi sugera ca noi, criticii, să „intrăm în grevă" și să „boicotăm" asemenea practici. Nu cred însă nici în eficiența unei asemenea „soluții", fie și pentru faptul că nu de spărgători de grevă ducem noi lipsă. De fapt, s-a scris de atîtea ori despre asta, fără nici un rezultat, că nici nu merită să mai insistăm.

Cîntăreața cheală

În ceea ce mă privește, m-am dus la Satu Mare pentru că acolo, cu toată modestia, dar și cu toată credința, cu tot entuziasmul și cu o nedezmințită încăpățînare de a face, un om – Cristian Ioan, directorul teatrului – și-a legat numele de acest festival pe care a știut să-l scoată la lumină încă de la prima ediție. Cu tact, cu eleganță, cu zîmbet mereu binevoitor față de toți invitații și toate pretențiile lor. Ei bine, cîtă vreme premiul primei ediții a revenit spectacolului **Cîntăreața cheală** de Eugen Ionescu, la Teatrul Maghiar din Cluj, în regia lui Tompa Gábor, iar premiul celei de a doua ediții, din acest an (3-9 mai), a deschis seria marilor succese cărora le este hărăzit **Decameronul** lui Silviu Purcărete, creat la Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea, Festivalul „Teatru-Imagine" de la Satu Mare își justifică pe deplin existența și se află pe drumul cel bun. Chiar dacă n-a reușit încă să fie atît de „internațional" pe cît și-a dorit, chiar dacă n-au lipsit – nici de la această ediție – spectacolele

care puteau să lipsească fără nici un regret. Dar unde e altfel şi care festival teatral din ţară sau din lume n-are parte şi de lucruri care să nu placă publicului sau criticilor? Mai mult decît valoarea unui spectacol sau a altuia e importantă o anumită cotă valorică generală, sesizabilă la nivelul selecţiei. Şi încă şi mai importantă e posibilitatea de a observa în această selecţie o anumită direcţie teatrală urmărită programatic, aptă să personalizeze festivalul de la o ediţie la alta. Poate fi „Teatru-Imagine" (dincolo de relativ sterilele discuţii teoretice, care se pot purta la nesfîrşit în jurul acestei sintagme) o astfel de coordonată structurantă a unui festival de amploare naţională şi chiar internaţională? Judecînd după spectacolele de pînă acum, în special după cele premiate, dar nu numai, răspunsul e categoric pozitiv. Cum pozitivă poate fi socotită şi reacţia publicului, felul în care a primit festivalul şi l-a integrat în viaţa cetăţii, aşteptîndu-l ca pe unul dintre cele mai importante evenimente, cu care deja se poate mîndri. Şi cum să n-o facă, atîta vreme cît spectacole de felul celor amintite îşi primesc la acest festival confirmarea valorică, la care publicul sătmărean a fost părtaş? Nu-şi vor lua ele zborul spre alte meleaguri şi festivaluri, cu cartea de vizită a premiului obţinut la Satu Mare?

Atmosfera destinsă, cordială, spiritul de fair-play asumat de toţi participanţii, schimbul de opinii şi de idei, civilitatea locului şi a oamenilor, totul concură la crearea unui cadru îmbietor, pe care-l simţi ca pe o binefacere. Ţine şi asta de **stilul** acestui festival, pe care cu greu l-ai putea compara cu vreun altul din ţară. E firesc deci să rămîi de fiecare dată cu impresii plăcute şi cu dorinţa de a reveni.

Poate la anul vor fi mai multe spectacole străine interesante. Poate la anul şi bucureştenii vor fi la înălţime. Şi cine ştie ce alt regizor de talia lui Tompa Gábor sau a lui Silviu Purcărete ne va încînta cu un spectacol care să devină la rîndu-i emblematic pentru ceea ce s-a dorit prin „Teatru-Imagine".

Marea satisfacţie a tuturor celor ce-au reuşit să vadă **Decameronul**, să admire rafinamentul şi subtilitatea imaginii teatrale oferite de vîlceni sub bagheta lui Purcărete, avîndu-l ca solist pe neasemuitul vrăjitor al sunetului actoricesc Ilie Gheorghe, devine treptat amintire. Imagine. Prelungind ecourile Festivalului „Teatru-Imagine" pînă la ediţia sa viitoare.

VICTOR PARHON

STUDENT FEST
TIMIŞOARA '93
DIPLOME ÎN ALB-ALBASTRU

Aflat la a doua ediţie, „Student Fest" a fost împărţit în patru secţiuni: arte plastice, muzică, teatru şi umor. A surprins în mod neplăcut spaţiul redus oferit de organizatori teatrului, în doar trei zile urmînd a se produce douăsprezece trupe. S-a jucat ziua, s-a jucat şi la orele amiezii, cînd celor mai mulţi numai de teatru nu le ardea, nescăpîndu-se nici ocazia spectacolelor nocturne.

Au venit la Timişoara trupe amatoare (Teatrul „Ludic" din Iaşi, „Podul" – Bucureşti, „Gaudeamus" – Cluj, „Ţache" – Arad), profesioniste în devenire (Academia de Teatru din Tîrgu Mureş, Academia „Luceafărul" din Bucureşti), o notă aparte făcînd Teatrul Odeon, prin spectacolul **... au pus cătuşe florilor...**

Prezenţele locale au fost Teatrul studenţesc „Thespis" şi Teatrul Naţional din Timişoara, acesta din urmă prezentînd, ca şi colegii bucureşteni profesionişti, un spectacol (**Îngrijitorul** de Harold Pinter) paralel cu tema fixată de organizatorii Fest-ului: **strada.**

Majoritatea trupelor invitate s-au încadrat însă în temă, spectacolele desfăşurîndu-se, spre stupoarea multor trecători, în pieţele publice. **Angajare de clovn** a lui Matei Vişniec s-a întîmplat seara, chiar în Piaţa Operei, **Lecţia** lui Eugen Ionescu a debutat la ora retragerii tramvaielor, recitalurile individuale (care mai de care mai false) au provocat somnul pe la unu, iar **Jocul vieţii şi al morţii...** ne-a amintit de Horia Lovinescu la trei dimineaţa. A doua zi iar, a treia zi iar...

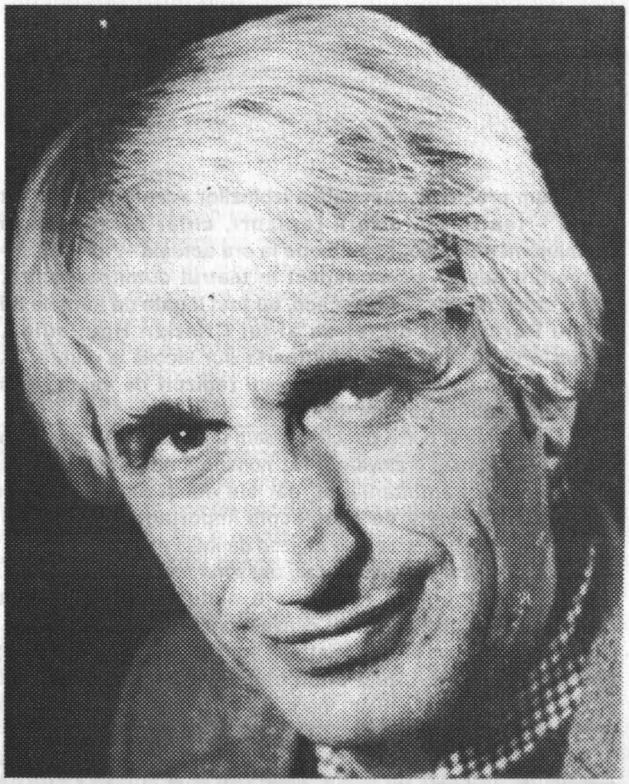
În ultima seară, în condiţii de sală (din motive de regie şi de ploaie), studenţii Academiei de Teatru din Tîrgu Mureş s-au întîlnit pentru... **20 de minute cu îngerul** (Vampilov). Dar, de fapt, cortina secţiunii ocrotite (?) de Thalia n-a căzut chiar imediat, întrucît s-a pus şi de-o conferinţă de presă (în loc de anunţatul cocktail). Fiecare participant s-a căutat prin buzunaru-i studenţesc pentru banii de-un suc şi de-o cafea, iar pe urmă s-a

... au pus cătuşe florilor...

pus pe ascultat panglicile (sonore) creponate ale regizorului Diogene Bihoi, directorul festivalului. În loc să procedeze normal, pe faţă, spunîndu-le „concurenţilor" că n-au fost bani nici de premii şi nici de şampanie, domnia-sa a dat-o pe politică, servindu-ne definiţii cel puţin comice: „juriul e o invenţie comunistă, un produs oribil al epocii apuse". În viziunea domnului Bihoi, unii dintre membrii „invenţiei" erau buni „doar să mîngîie pe creştet studentele", timp în care ceilalţi erau preocupaţi cum să fure cît mai mult din teatrul studenţesc! Drept pentru care, hulitul juriu nici nu s-a mai constituit, hotărîrea organizatorilor fiind aceea de a da la toată lumea nişte diplome albastre. Astfel, acestea s-au distribuit tuturor participanţilor, fără excepţie, în alb, avînd tipărit doar antetul festivalului şi generosul text: „SE ACORDĂ TITLUL DE CEL MAI BUN...". Instrucţiuni de folosire a respectivelor cartoane a dat chiar domnul director al Student Fest-ului: „fiecare scrie pe ele ce vrea".

În atare condiţii, gurile rele spun că ediţia următoare a festivalului studenţesc de la Timişoara se va intitula, conform propunerii participanţilor de anul acesta, „FĂRĂ PREMII NU VENIM!"

Mihai Claudiu CRISTEA



EMIL BOROGHINĂ:

„TEATRUL NAŢIONAL DIN CRAIOVA – UN TEATRU AL LUMII“

■ **Stimate domnule Emil Boroghină, vă solicit acest interviu nu numai în calitatea dumneavoastră de director al unui teatru care, de cîţiva ani încoace, cîştigă foarte multe distincţii la festivalurile interne şi internaţionale, ci şi în aceea de conducător al unei instituţii solide, ce-şi urmează nestrămutat ţelurile profesionale, miraculos ferită de seismele de tot felul, care au frămîntat, după 1989, multe teatre din ţară. V-aş propune aşadar să vorbim despre bilanţ şi despre... miracol. M-aţi îndatora trecînd în revistă, pentru început, trofeele festivalurilor naţionale.**

□ Imediat după revoluţie, cred că prin februarie 1990, Uniunea Teatrală din România, atunci constituită, decerna prestigioasele sale premii pentru anul 1989. Am avut satisfacţia ca Naţionalului craiovean să i se acorde Marele Premiu al UNITER pentru spectacolele **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, realizat de regizorul Silviu Purcărete, şi **Unchiul Vanea** în regia lui Mircea Cornişteanu, scenografia ambelor montări aparţinînd Ştefaniei Cenean. De asemenea, tinerele noastre colege Natasa Raab şi Diana Gheorghian au fost distinse cu Premiul de debut pentru creaţiile lor din **Unchiul Vanea.**

Piesei **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu, pusă în scenă de Mircea Cornişteanu în primele luni ale anului 1990, i s-a decernat Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie, iar în cadrul primei ediţii a Festivalului Naţional de Teatru „I. L. Caragiale“ de la Bucureşti, din noiembrie acelaşi an, actorul Ilie Gheorgne a primit Premiul special al juriului pentru rolul Sorescu.

În stagiunea următoare, 1990-1991, **Ubu Rex cu scene din Macbeth** a primit premiul UNITER pentru spectacol...

■ **... iar directorul său, domnul Emil Boroghină, Premiul pentru directorat.**

□ **Ubu Rex** a fost distins totodată cu Marele premiu al Festivalului Naţional de Teatru, ediţia a doua (noiembrie 1991), iar Silviu Purcărete, cu Premiul pentru regie.

La decernarea premiilor sale anuale, revista „Flacăra“ a acordat Teatrului Naţional din Craiova Premiul pentru teatru pe anul 1991.

La prima ediţie a Festivalului „I. D. Sîrbu“ de la Petroşani, spectacolul **Pragul albastru** a obţinut Marele Premiu, iar Cristian Hadjiculea, Premiul pentru regie. Premiile de interpretare au fost atribuite actorilor Tudor Gheorghe şi Ozana Oancea.

La cea de a treia ediţie a Festivalului Naţional de Teatru, din noiembrie 1992, **Titus Andronicus** a fost încununat cu Marele Premiu şi Trofeul oraşului Bucureşti, Silviu Purcărete cu Premiul pentru regie, Ştefania Cenean cu Premiul pentru scenografie, Ştefan Iordache cu Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol masculin, Ozana Oancea cu Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol feminin, iar Ilie Gheorghe cu Premiul special al „Academiei Caţavencu“.

De asemenea, **Titus Andronicus** a primit Premiul pentru cel mai bun spectacol al stagiunii 1991-1992 la Gala UNITER (care a avut loc la 11 ianuarie 1993), Silviu Purcărete, Premiul pentru cel mai bun regizor, Ştefania Cenean, Premiul pentru cea mai bună scenografie, iar Ozana Oancea, Premiul pentru debut.

Cotidianeie care alcătuiesc clasamente ale teatrului românesc pentru anul 1992 situează Teatrul Naţional din Craiova, spectacolul **Titus Andronicus** şi pe regizorul Silviu Purcărete pe primul loc.

Actorului Ştefan Iordache i s-au acordat cîteva premii de către diverse publicaţii pentru creaţia sa din **Titus Andronicus,** Valer Dellakeza a primit Premiul pentru teatru al Asociaţiei Umoriştilor din România, pentru rolul Decebal Sp. Necşulescu din piesa **...Escu** de Tudor Muşatescu.

Deşi nu este o distincţie naţională, ci una internaţională, vă rog să-mi permiteţi să menţionez aici şi Premiul literar „Felix Aderca“, atribuit Teatrului Naţional din Craiova pentru contribuţia sa la valorificarea în contemporaneitate a operei dramatice a lui Felix Aderca, premiu acordat de Uniunea Asociaţilor de scriitori din Israel.

■ **Ştiu că aţi preluat conducerea teatrului în februarie 1988. Aş vrea să-mi vorbiţi despre starea teatrului la acea dată. De-a lungul anilor, am văzut spectacole valoroase la Naţionalul craiovean, care s-a remarcat şi prin manifestări festivaliere importante: Zilele Caragiale şi Festivalul de teatru istoric. Colectivul de actori a crescut calitativ în timp, profesioniştii scenei realizîndu-se atît ca individualităţi cît şi ca trupă antrenată şi dăruită lucrării artistice comune. S-au realizat aici spectacole de seamă, multe dintre ele – de pildă, comediile din ambiţioasa „Integrală Caragiale“ – semnate de regizorul Mircea Cornişteanu, a cărui carieră artistică se confundă cu scena Băniei şi cu formarea actualei trupe. Sînt memorabile multe dintre spectacolele sale, printre care şi acel fantastic** Unchiul Vanea, **realizat sub direcţia dumneavoastră. Din 1988 se simte o ritmicitate a acestor izbînzi şi o permanentă raportare la ştacheta universală a teatrului, aspecte ce mărturisesc un crez artistic susţinut cu o remarcabilă tenacitate şi profesionalitate. V-aş fi recunoscătoare dacă ne-aţi dezvălui cîteva dintre criteriile strategiei şi tacticii teatrale pe care le puneţi în practică.**

□ În 1988, cînd mi s-a spus că urmează să fiu numit directorul Teatrului Naţional din Craiova, mi-am manifestat cinstit surprinderea faţă de decizia de schimbare din funcţie a domnului Alexandru Dincă. Teatrul avea importante realizări, era o instituţie solidă şi senoasă. Domnul Alexandru Dincă însuşi m-a sfătuit prieteneşte să nu respng propunerea, aşa cum mă decisesem. De altfel, după o săptămînă, fără a mai fi consultat, am fost numit director.

Ca să răspund la prima parte a întrebării dumneavoastră,

„starea teatrului" la acea dată, din punctul de vedere al realizărilor artistice, mi se părea foarte bună. „Starea" mea, imediat după numire, devenise însă dintre cele mai proaste. Nu credeam că voi putea să tac ceea ce reuşise cei pe care îi înlocuiam. Socoteam că mă voi compromite, că responsabilitatea era uriaşă, depăşind cu mult forţele mele, că voi trage în jos teatrul. Situaţia financiară a instituţiilor de spectacol se înrăutăţea permanent. „Indicaţiile" cereau cu insistenţă aplicarea drastică a autofinanţării în cultură. Dar, spre lauda lor, nenumăraţi oameni, unii chiar cu funcţii importante, au ajutat teatrul şi celelalte instituţii să supravieţuiască, găsind mereu diverse forme de a strecura în bugetul nostru şi al celorlalţi sumele necesare acordării salariilor.

Teama pentru ziua de mîine paraliza însă energiile şi elanurile colegilor mei. Unul dintre primele lucruri pe care le-am comunicat personalului artistic a fost să lase în seama noastră, a celor din conducere şi administraţie această grijă, iar ei să se „chinuiască" numai cu problemele de creaţie. I-am rugat ca, împreună, să începem o permanentă bătălie pentru o cît mai ridicată valoare a spectacolelor noastre, astfel ca Naţionalul craiovean să fie recunoscut drept una dintre importantele instituţii culturale româneşti, noi avînd şi forţa, şi capacitatea să realizăm acest lucru. Bătălia, începută în primăvara lui 1988, continuă şi astăzi. Proiectele noastre sînt pline de cutezanţă, nu ne satisface niciodată ce am obţinut, considerăm că se poate merge de fiecare dată mai departe. Visăm să montăm cît mai multe spectacole importante şi, mai ales, să realizăm ceea ce nu s-a făcut pînă acum. Astfel şi-au găsit locul în repertoriu **Vărul** Shakespeare şi **Muzică de balet, Ubu Rex cu scene din Macbeth, Fraţi întru Karamazov, Titus Andronicus, Phaedra** şi Ferma animalelor.

Aş exagera dacă v-aş spune că avem o anume strategie, o tactică specială pe care o punem în practică. Principalul nostru obiectiv este, aşa cum spuneam, realizarea unor spectacole de valoare şi pentru asta muncim cu pasiune, cu disperare chiar.

Să nu credeţi că această bătălie nu are şi nedorite întreruperi. Şi la noi sînt unele „accidente", nici noi nu reuşim să ne ţinem întotdeauna de ceea ce ne-am propus. Dar vă rog să mă credeţi că nu sîntem principalii vinovaţi atunci cînd firul activităţii permanente se rupe. Îl reînnodăm şi încercăm să înaintăm fără să mai privim prea mult în urmă.

Nu ştiu cum va arăta în întregime repertoriul Naţionalului craiovean în următorii ani, dar cunosc acele titluri mari pe care aş dori să le realizăm cu cei mai importanţi regizori ai teatrului românesc.

■ **Cum problema esenţială a izbînzilor scenice rămîne tot regia – teatru mare fără regizori, chiar fără regizori permanenţi nu se poate concepe la ora actuală –, aş vrea să-mi vorbiţi despre acest aspect în teatrul dumneavoastră. Patru stagiuni, din 1988 încoace, au fost legate de numele lui Silviu Purcărete, dar şi de al lui Cristian Hadjiculea, realizatorul, în 1988, al acelui foarte dur** Mobilă şi durere. **A fost o şansă colaborarea cu aceşti regizori de seamă sau rodul unei politici de direcţie?**

□ Cînd am fost numit director, trăiam de aproape 25 de ani în mijlocul colectivului craiovean. Nu numai că nu eram străin de problemele şi frămîntările lui, dar ele mă şi ardeau. Eram conştient că o suită de spectacole importante nu putea fi înfăptuită decît cu o echipă de regizori de întîia mărime.

Exista în teatru, la acea vreme, regizorul Mircea Cornişteanu, a cărui contribuţie la formarea a nenumăraţi actori era considerabilă şi care realizase cîteva montări de mare prestigiu. Cristian Hadjiculea era angajat al Teatrului Mic cînd a montat **Mobilă şi durere.** Deşi eram conştient că voi avea mari probleme cu spectacolul, am mers alături de el pînă la capăt. În mod normal, după vizionare, ar fi trebuit să fiu destituit... Dar m-a „salvat" faptul că eram director de numai două luni. Cei din comisia de vizionare au trecut „gafa" mai mult în contul fostului director, Alexandru Dincă, care introdusese piesa în repertoriu. Au „recomandat" cîteva modificări esenţiale, care nu puteau fi însă operate pînă la data premierei. A rămas să jucăm primele două-trei spectacole, apoi să facem modificările indicate. Bineînţeles că aceste schimbări nu s-au produs niciodată. **Mobilă şi durere,** deşi nu a avut şansa participării la concursuri şi festivaluri, a fost şi rămîne un spectacol excepţional, care a deschis seria marilor noastre montări din ultimii patru-cinci ani.

În afara faptului că am investit, sub aspect material, tot ce se putea investi, într-o perioadă foarte grea din punct de vedere financiar, că am mers în întîmpinarea şi susţinerea tuturor concepţiilor regizorale valoroase, că mi-am asumat întreaga responsabilitate în momentele dificile, că nu m-am dezis nici o clipă de spectacole şi de realizatorii lor – ceea ce poate să pară şi chiar să fie un act de curaj –, nu am avut alte merite.

La puţină vreme după **Mobilă şi durere,** Mircea Cornişteanu a realizat memorabilul spectacol **Unchiul Vanea.** Am dorit apoi foarte mult să lucrăm cu Silviu Purcărete. Intuisem că era extrem de necesar colectivului nostru pentru a se face un decisiv pas înainte. Insistenţa mea în a-l convinge să vină la Craiova nu numai că s-a dovedit justificată, dar Silviu Purcărete şi generaţia

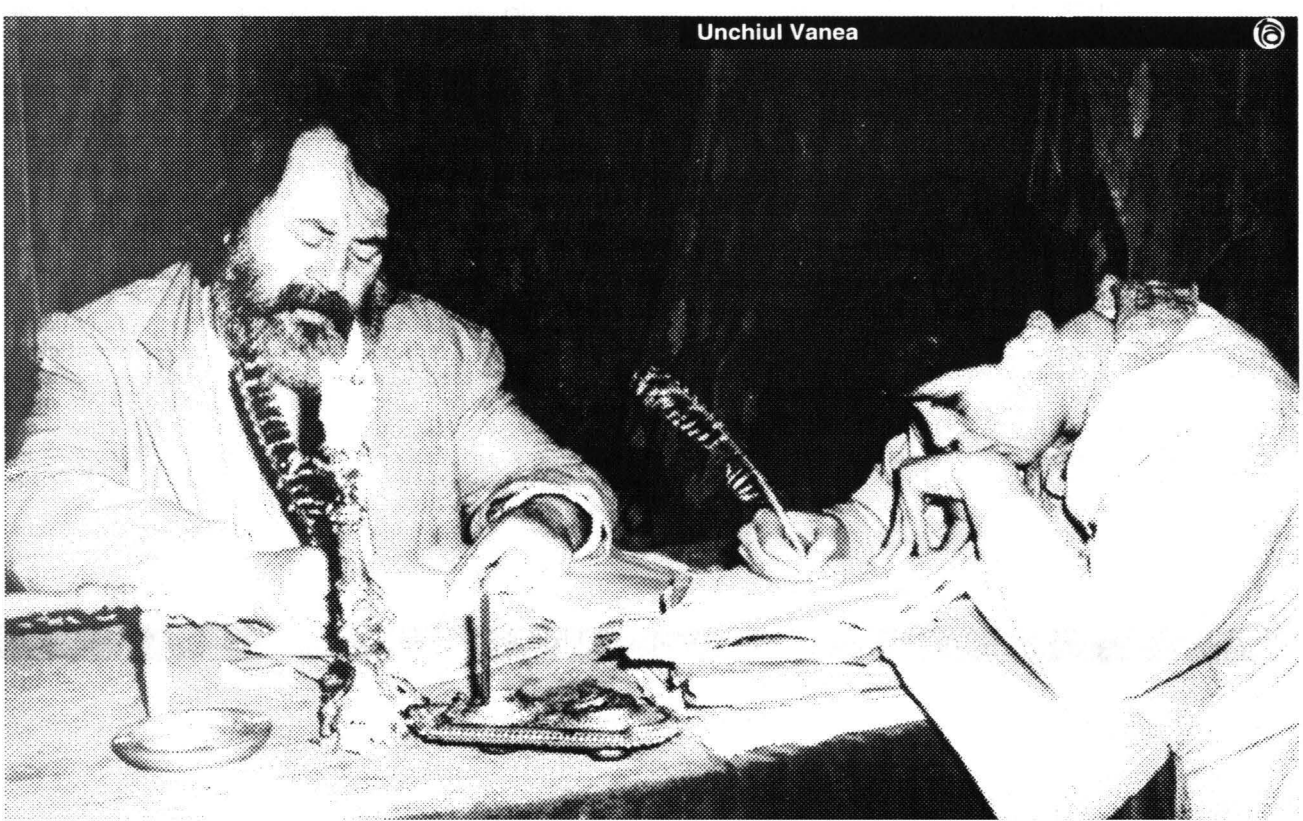


foto: Nicu Dan Gelep

de actori care slujeşte în momentul de faţă Naţionalul craiovean au reuşit să scrie împreună poate cea mai frumoasă pagină din istoria de peste 140 de ani a acestei instituţii. Ce vreţi mai mult decît seria de spectacole excepţionale începută cu **Piticul din grădina de vară** şi continuată cu **Ubu Rex cu scene din Macbeth** şi **Titus Andronicus,** la care sperăm să se adauge şi altele, la fel de prestigioase?!...

■ **Teatrul românesc se zbate acum în mari greutăţi financiare. Epoca de tranziţie a sporit, teoretic, posibilităţile de finanţare, dar e departe de a le asigura în tapt. S-a instaurat o nesiguranţă care pretinde mult spirit practic. Cum de reuşiţi, în aceste condiţii. să scoateţi spectacole atît de costisitoare? Nu e o întrebare retorică, aş vrea să ne divulgaţi cîteva detalii concrete. Ar fi extrem de util pentru multă lume.**

□ Cred că nu sînteţi exact informată. Nu ştiu care este situaţia financiară a celorlalte teatre din ţară, dar, după informaţiile mele, la Naţionale ea nu este nici mai bună şi nici mai rea decît a noastră. Dacă înainte de revoluţie am realizat într-adevăr cîteva montări mari – **Mobilă şi durere, Unchiul Vanea, Piticul din grădina de vară** şi chiar **Vărul Shakespeare** –, riscînd să nu dăm salariile oamenilor sau bazîndu-ne pe sprijinul unor inimoşi directori de întreprinderi economice craiovene, după aceea scenografia spectacolelor noastre a fost asigurată numai din fondurile alocate de la bugetul statului. Nu ne-am pus niciodată problema de a nu cheltui atît cît este necesar pentru a realiza ce ne-am propus – uneori chiar asumîndu-ne eventualele riscuri. Dacă există o şansă la o sută de mii de a cîştiga o bătălie, eu ştiu că trebuie să fac absolut orice ca să obţin victoria. Bineînţeles, numai cu mijloacele cele mai corecte. Asta, cînd este vorba de teatru. Acasă sînt un dezastru...

■ **Domnule director, cum vă explicaţi că, după decembrie 1989, cînd întreg teatrul românesc reacţiona intens la zbuciumul străzii, trupa craioveană a traversat perioada fără dezordini şi fără să dea, nici măcar temporar, cîştig de cauză vremilor tulburi şi pescuitorilor în ele? Să fie modul activ în care a întîmpinat noul?**

□ Cred că explicaţia stă în faptul că s-a muncit în general mult şi cu seriozitate şi mai ales în faptul că acest colectiv a fost pus în situaţia ca rezultatele muncii sale deosebit de grele să fie cunoscute şi recunoscute de multă lume. Sentimentul de satisfacţie a dus la anularea a nenumărate conflicte latente, care ar fi putut să izbucnească şi la noi.

Perioada parcursă din decembrie 1989 a fost grea pentru teatrul românesc. Poate că nu toţi am ştiut ce să facem cu libertatea pe care am dorit-o atîta şi care, atunci cînd a venit, ne-a surprins parcă nepregătiţi s-o întîmpinăm. Nu-mi place să-i judec pe alţii pentru ce n-au reuşit încă să facă, numai fiindcă noi am avut tăria şi, poate, şansa să realizăm mai mult. Omul de teatru este o fiinţă complexă, iar actorii sînt nişte copii mari, pe care trebuie să-i înţelegi şi să ţi-i apropii, să le întreţii elanurile şi aspiraţiile, să le înţelegi orgoliile, chiar şi pe cele nemotivate. Să nu credeţi că nu am avut şi noi momente de tensiune. Ele au fost însă rare. Ne-au salvat, aşa cum spuneam, bucuriile, care au venit parcă întotdeauna la timpul potrivit. Sigur, nu am reuşit să oferim satisfacţii profesionale tuturor, aşa cum fiecare şi-ar fi dorit, şi cum ne-am fi dorit. Dar oamenii, în cea mai mare parte, au înţeles că, dacă nu joacă într-o anumită perioadă roluri de mare întindere, asta nu se datorează unei politici discriminatorii practicate de direcţiune şi de regizori. Au înţeles de asemenea că, decît să joci un rol foarte mare într-un spectacol mediocru, este cu mult mai bine să fii distribuit într-un rol de mai mică întindere, dar într-un spectacol de valoare şi în care contribuţia fiecăruia se simte şi se vede. La Craiova s-a instaurat într-adevăr un autentic spirit de echipă. la care au aderat aproape toţi componenţii colectivului.

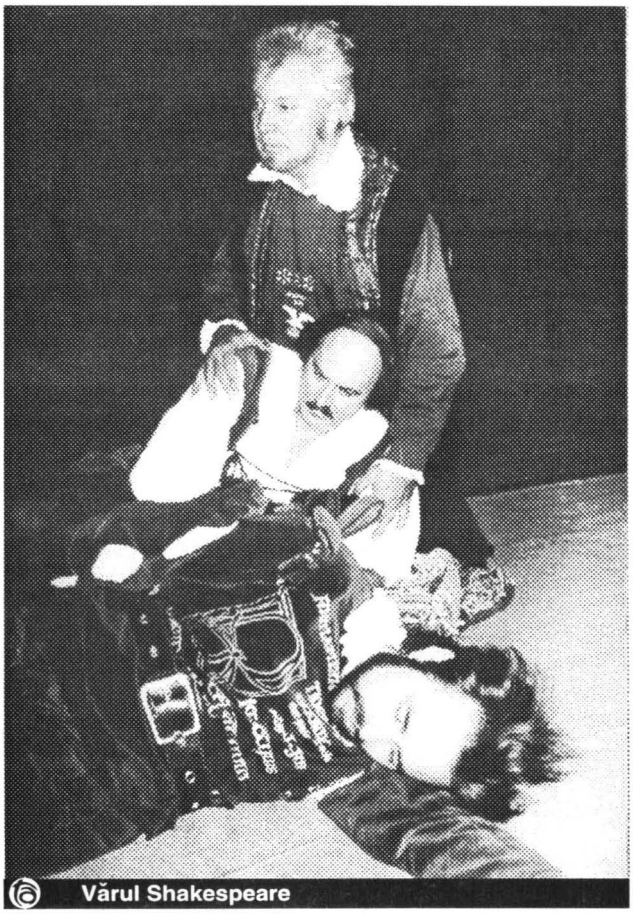


foto: Nicu Dan Gelep

Vărul Shakespeare

■ **Teatrul Naţional din Craiova şi-a cîştigat o rapidă reputaţie mondială. Faima de care se bucură se datorează în primul rînd prezenţei la festivalurile internaţionale. Pentru a fi selecţionat un spectacol, el trebuie să fie în prealabil vizionat. Care sînt mijloacele prin care realizaţi şi întreţineţi contacte cu oamenii de teatru din alte ţări?**

□ Avînd conştiinţa valorii spectacolelor noastre nu manifestăm nici un fel de reţinere în a invita la Craiova directorii unor importante festivaluri internaţionale. În ultimii doi ani au venit şi au văzut spectacolele noastre nenumărate personalităţi ale vieţii artistice – europene şi nu numai. Majoritatea ne-au contactat. Pe cîţiva i-am invitat însă noi.

■ **V-aş ruga să evocaţi itinerariile internaţionale ale lui** Ubu Rex cu scene din Macbeth, **ca şi festivalurile la care, însăşi participarea fiind o distincţie, nu se acordă premii. Cum aţi ajuns la Festivalul de la Edinburgh, unde spectacolul a cîştigat Premiul Criticii şi Premiul Fundaţiei Hamada pentru excelenţă?**

■ În anul 1990, cred că la recomandarea lui Andrei Şerban, s-a deplasat la Craiova directorul de la Théâtre de l'Europe, împreună cu George Banu, pentru a viziona **Piticul din grădina de vară.** Domnul Borha a recunoscut valoarea indiscutabilă a spectacolului, dar ne-a comunicat că avusese, exact înainte de plecarea sa dinspre Bucureşti spre Craiova, o discuţie despre oportunitatea prezentării la Paris a acestei piese, scrisă de un autor care fusese preşedintele Uniunii Scriitorilor din România în timpul regimului Ceauşescu, şi ne-a mărturisit cinstit că se teme de reacţia unei părţi a diasporei româneşti din capitala Franţei. La puţin timp de la această vizită a avut loc premiera spectacolului **Ubu Rex cu scene din Macbeth,** jucat. la numai

foto: Nicu Dan Gelep

Titus Andronicus

două săptămîni de la prima reprezentaţie, şi pe scena mare a Teatrului Naţional din Bucureşti, unde a fost, cu mici excepţii, excelent primit.

Cînd am fost chemat la Ministerul Culturii pentru confirmarea în funcţii a directorilor Teatrelor Naţionale, am avut curajul să afirm în faţa domnului ministru Andrei Pleşu că noi, cei din provincie, ne considerăm nedreptăţiţi şi chiar frustraţi, majoritatea directorilor de teatre sau de festivaluri internaţionale veniţi în România fiind reţinuţi de regulă numai în capitală. Domnia-sa m-a înţeles şi ne-a făgăduit că aceştia vor fi îndreptaţi pe viitor şi spre celelalte teatre, din provincie. Domnul Mircea Ghiţulescu, la acea vreme directorul Direcţiei Teatrelor, mi-a înmînat o fişă de înscriere la cea de a 21-a Bienală de Arte de la São Paulo. Domnul Galvão, directorul Bienalei, care vizionase **Trilogia antică** şi fusese entuziasmat de spectacol, îşi exprimase intenţia de a invita două spectacole din România. Am găsit nefiresc să completez fişa înainte ca dînsul să fi văzut şi spectacolul nostru, mai ales că promisese că va reveni. Nu a revenit însă.

În schimb, a venit, în primăvara lui 1991, domnul Frank Dunlop. directorul celui mai mare festival al lumii, Festivalul de la Edinburgh! Ion Caramitru, care văzuse la Bucureşti **Ubu Rex...,** îi vorbise cu căldură despre spectacolul nostru. Domnul Dunlop a văzut mai întîi la Bucureşti unul sau două spectacole, după care s-a deplasat la Craiova. În acea seară toţi interpreţii s-au întrecut parcă pe ei înşişi. Domnul Dunlop, la sfîrşitul reprezentaţiei, vorbind în termeni extrem de elogioşi, a făcut şi mărturisirea că „este pentru prima oară în ultimii zece ani cînd participă la un spectacol în străinătate şi nu-i fuge o clipă gîndul în altă parte". A plecat a doua zi la Bucureşti. Ştiam că va vedea acolo cîteva excelente spectacole, printre care şi **Trilogia antică, Hamlet** şi **Merlin.** Socoteam că şansa noastră este infimă. Conferinţa de presă, găzduită de UNITER la încheierea vizitei sale, nu lăsa să i se întrevadă opţiunea. Aceasta a fost însă dezvăluită chiar în aceeaşi seară. O dată ajuns la Londra, domnul Dunlop a expediat un fax la Prefectura judeţului Dolj, în care îşi anunţa intenţia de a invita Teatrul Naţional din Craiova la Festivalul Internaţional de la Edinburgh din 1991! Ceea ce s-a întîmplat atunci şi după aceea se ştie deja. Spectacolul a cîştigat Premiul Criticii şi Premiul Fundaţiei Hamada, iar trupa Naţionalului craiovean şi-a început periplul pe meridianele lumii. **Ubu Rex...** al lui Silviu Purcărete a fost prezentat la Festivalul Theaterformen '91 de la Braunschweig, în tovărăşia unor spectacole semnate de Andrzej Wajda, George Tabori şi Lev Dodin, apoi la Teatro Festival Parma şi la Israel Festival de la Ierusalim, la Holland Festival şi Theater der Welt '93 de la München. Mă întreb care ar fi fost însă destinul nostru dacă nu ar fi venit la Craiova domnul Frank Dunlop...

Dar ar fi fost posibilă această invitaţie fără recomandarea lui Ion Caramitru, fără insistenţa lui Mircea Ghiţulescu şi a lui Dan Vasiliu de a vedea şi **Ubu Rex...** al Teatrului Naţional din Craiova – care trimisese o maşină special pentru domnul Dunlop – şi poate şi fără îndrăzneala mea de a-i adresa o scrisoare-invitaţie, pe care Dan Vasiliu i-o înmînase încă de la sosirea sa la aeroportul Otopeni?

■ **Ştiu că** Titus Andronicus **şi-a început deja cariera internaţională mergînd tocmai la Tokio în mai, anul trecut. Cum va continua acest periplu?**

□ Prezentat mai întîi pe scena Teatrului The Globe din Tokio, acolo unde s-au produs şi Royal Shakespeare Company şi Teatrul Regal din Stockholm, cu spectacole semnate de Peter Hall şi Ingmar Bergman, **Titus Andronicus,** realizat de Silviu Purcărete, a deschis în luna mai Le Festival de théâtre des Amériques de la Montréal. deplasîndu-se apoi la Theater der Welt '93 de la München, Artwerpen '93 de la Anvers (capitala culturală a Europei în acest an) şi la Melbourne International Festival, în Australia.

Alături de cele pentru **Ubu...** şi **Titus...,** a apărut acum o invitaţie şi pentru **Phaedra,** a cărei premieră a avut loc la Wiener Festwochen de la Viena. Dacă la început afirmaţia părea o exagerare, se poate spune acum că Teatrul Naţional din Craiova este pe cale să devină un TEATRU AL LUMII.

DOINA MODOLA

Capitaliştii de la Botoşani

Despre ce se întîmpla la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani nu mai aveam ştire cam de mult. Ultimul semnal venit de acolo fusese, acum mai bine de un an, o invitaţie la Festivalul teatrelor din Moldova, invitaţie căreia revista noastră nu i-a putut, din păcate, răspunde; cît despre festival, relatările ulterioare nu s-au arătat chiar entuziaste. De aceea, am primit noua invitaţie - de astă dată, la «Zilele Teatrului „Mihai Eminescu"» (9-11 aprilie a.c.) - cu o curiozitate nu lipsită de neîncredere, sentimente stîrnite mai ales de programul manifestării, foarte dens (în două zile şi jumătate, şapte spectacole şi un colocviu-dezbatere) şi bogat în titluri „grele": **O noapte furtunoasă** şi **Chiriţa în provincie, Şcoala nevestelor, Neînţelegerea** şi **Sinucigaşul**, plus o premieră pe ţară, **Duetul unei femei** de Aziz Nessin, şi una absolută, **Uşa** de Matei Vişniec. Dar mini-festivalul botoşănean (manifestarea a fost organizată în colaborare cu abia desfiinţata Secţie de critică a UNITER) ne-a răsplătit din plin curiozitatea şi ne-a risipit repede neîncrederea, căci toate reprezentaţiile văzute, chiar şi cele mai discutabile, s-au situat deasupra „liniei de plutire", adică deasupra punctului de la care un spectacol poate fi socotit, tocmai, demn de a intra într-o discuţie profesională. Şi asta, pentru că teatrul din Botoşani lucrează cu un regizor permanent (situaţie cu care, din nefericire, nu toate scenele din ţară se pot lăuda) şi cu regizori-invitaţi serioşi, precum şi cu o trupă actoricească solidă, deşi „descoperită" la unele categorii tipologice ori de vîrstă.

„Zilele" au început cu o montare închipuită regizoral, la sala Studio a teatrului, de actriţa Galina Tati. **Duetul unei femei** a dramaturgului turc Aziz Nessin e o piesă vag suprarealistă ca subiect (după moartea soţului, soţia continuă să-i simtă chiar şi fizic prezenţa), dar oarecum pedestră ca realizare, fiind mai adecvată, poate, teatrului radiofonic decît scenei. Montarea, stufoasă, prolixă, abuzînd de „simboluri", nu ne-a convins, la rîndu-i, decît de înzestrarea interpretativă a antagonistei Camelia Nistor (protagonistă fiind însăşi regizoarea).

O noapte furtunoasă , spectacol aparţinîndu-i regizorului angajat Ion Bordeianu (originar din Republica Moldova), s-a înfăţişat într-o haină surprinzătoare, interesantă - în orice caz, în ce priveşte intenţia. În decorul cu un ciudat aer de aiureală conceput de Marfa Axenti (casa lui Jupîn Dumitrache e văzută, simultan, dinăuntru şi din afară, ca în desenele copiilor), în acompaniament de arii din opere (**Traviata,** de pildă), piesa apare ca o farsă pe jumătate hazlie, pe jumătate grotescă. Mizanscena e însă foarte încărcată de sugestii, aluzii, trimiteri etc., unele cu rost şi sens, altele fără. De reţinut este „recondiţionarea" personajelor Spiridon şi Rică Venturiano: cel dintîi, jucat de Andrii Traian, devine un fel de vagabond între două vîrste, un **desperado** niţel arierat, aducînd în vîltoarea erotico-politică

O noapte furtunoasă; în centru Andrii Traian (Spiridon)

Chiriţa în provincie; în stînga, Ion Apostoliu

a mahalalei din scenă un neașteptat fior subteran de tragism; cel de-al doilea (Orodel Olaru) capătă fizionomia și apucăturile unui băiețoi oligofren, practicînd ziaristica militantă și seducerea damelor cu aceeași inconștiență isterică.

Mult mai omogene și mai încnegate, fiecare în registrul său expresiv (dar și - bizar - mai puțin „incitante"), montările aceluiași Ion Bordeianu cu **Neînțelegerea** de Camus și **Sinucigașul** de Nikolai Erdman atestă capacitatea regizorului de a citi și decupa scenic, cu subtilitate și precizie, oferta dramaturgică, precum și abilitatea sa de a conduce ferm actorii, pe coordonate stilistice foarte diferite, către un bine strunit joc de echipă (caracteristică evidentă mai ales în **Sinucigașul**, cel mai izbutit dintre spectacolele văzute la Botoșani). Din distribuții s-au detașat Elena Coriciuc-Ligi, Orodel Olaru și Andrii Traian, respectiv Marius Rogojinschi, Valerian Răcilă, Mihai Păunescu și, din nou, Orodel Olaru, un (încă) tînăr actor cu frumoase perspective. Cele două spectacole au impus atenției și numele studentului scenograf Dorin Bordeianu, ale cărui decoruri (costumele ne-au cam nemulțumit) vădesc notabila aptitudine de a vizualiza plastic ideea regizorală.

Un tip de teatru considerabil deosebit practică Ion Sandri Șcurea, director de scenă basarabean, invitat la Botoșani pentru două montări - **Chirița în provincie** de Alecsandri și **Școala nevestelor** de Molière. Ambele au demonstrat preferința regizorului pentru o lectură de tip filologic tradiționalist a textelor; o lectură mai „rece", dar riguroasă și elegantă, calități puse în evidență de scenografia suav-esențializată (pîndită însă de insuficiență) a lui Constantin Molocea. Iar dacă, în ansamblu, **Chirița...** a lăsat de dorit sub aspectul acurateței și vioiciunii peripețiilor scenice, **Școala nevestelor** a încîntat prin rafinamentul calm al imaginii și, în primul rînd, prin „sunetul" impecabil al textului. Sinceră să fiu, după o sumă de experiențe auditive nefericite cu piese clasice, nu credeam să mai găsesc la noi, și încă într-un teatru „de provincie", actori (majoritatea neprofesioniști) în stare să rostească lungi tirade în versuri nu numai inteligibil, dar și inteligent, adică logic, nuanțat, expresiv! Aceste reprezentații au mai produs, de altfel, o revelație: Ion Apostoliu, jucînd cu tact și măsură un frămîntat Arnolf, dar, mai ales, însuflețind sclipitor o uimitor de... feminină Chiriță; alături de el, în **Școala nevestelor** au evoluat întru totul satisfăcător Florita Rusu, Orodel Olaru, Cezar Amitroaiei, Ion Plăeșanu, Crenota Doroftei.

Camelia Nistor și Marius Rogojinschi în **Ușa**

Scenă din **Sinucigașul**

Reacții contradictorii a suscitat reprezentația cu **Ușa** de Matei Vișniec, în regia lui Ovidiu Lazăr, de la Teatrul Național din Iași, spectacol neîndoielnic profesionist, uzînd de un limbaj teatral modern, dar abuzînd de „semne" scenice, unele tautologice, majoritatea preluate din repertoriul politicard, de-acum standardizat, de sorginte postrevoluționară, toate supraîncărcînd textul cu semnificații complet străine spiritului său. Meritul unanim apreciat al montării a fost acela de a fi reușit să ofere actorilor Camelia Nistor, Andrii Traian, Orodel Olaru, Mihai Păunescu și, îndeosebi, Marius Rogojinschi (care susține un autentic recital) ocazia de a-și dovedi bravura; de asemenea, acela de a fi lansat o talentată scenografă, debutanta Carmen Stănescu.

Demonstrația cea mai convingătoare și mai recontortantă pe care a făcut-o, în cursul „Zilelor" sale, teatrul din Botoșani a fost însă aceea că, în artă, conceptul de „provincialism" își pierde complet înțelesul geografic și că oriunde există mișcare culturală (implicit teatrală) vie pot apărea, vorba lui Caragiale, „capitaliști".

ALICE GEORGESCU

Arh. Mariana Celac: „Mi-e frică de sens"...

■ **Ce nuanțe are neliniștea provocată de teatru?**

□ Mi se pare că teatrul joacă un rol de neliniștire cu un orizont mult mai lung decît se presupune de obicei. Și spun acest lucru gîndindu-mă la o expoziție foarte specială organizată în mai despre Bucureștiul anilor '20-'30. În spațiul ei se întîlnesc teatrul, arta plastică, grafica, arhitectura, evenimentul cultural pur și simplu. Această perioadă a indus o „neliniștire" intelectuală globală. De la București spre Vestul Europei au pornit inițiatorii mișcării Dada; a fost un moment în care un grup de tineri extraordinari a propus mai mult decît un curent artistic: o stare de spirit.

Cred că - paradoxal - o formă de expresie atît de efemeră cum e teatrul a jucat un rol de neliniștire care, în cele din urmă, s-a statornicit în piatră, în edificiul arhitectural. Arhitectura nu prea are avangardă, pentru că obiectul de arhitectura costă foarte mult și trebuie să aibă un comanditar destul de lucid și de inovator ca să-l accepte. Explozia care s-a întîmplat la începutul anilor '30 în arhitectura modernistă bucureșteană împrumută reflexe ale artei scenografice. Tot ce a fost preluat mai tîrziu de design-ul arhitectural a fost experimentat în spațiul teatrului. Acest proces nu pare să se fi încheiat. Cred că între teatru și arhitectură există o relație foarte directă și în cele din urmă arhitectura e cea care preia experimentul teatral, pentru că el se întîmplă într-un spațiu preparat, în care design-ul intervine ca o componentă esențială, cu o prezență care intensifică percepția relațiilor scenice. Tipul meu de reacție emotivă e cel de lungă durată: încerc să captez semnalele unei viitoare permanențe mai curînd decît un răspuns imediat. Nu știu dacă teatrul - obișnuit cu ideea clipei fugare - poate fi acomodat cu ideea supraviețuirii în cu totul altă parte.

■ **Teatrul poate provoca un răspuns emoțional direct la o problemă reală, extrasă din cotidian?**

□ Societatea noastră îmi pare a fi o societate cifrată. Cred că sociologii sînt cei mai incomodați în situația aceasta. Avem un exercițiu foarte lung al automatismelor de opinie. Oamenii erau puși în fața unei întrebări și trebuiau să se conformeze încă o dată unei lecții învățate. Inconfortul legat de mărturisirea propriei păreri nu s-a risipit încă. Probabil, cel mai interesant cîmp al investigației sociale ar fi reacția la mesajele unei piese. Sînt cîteodată extrem de descumpănită de reacțiile sălii de teatru. Sînt mirată de momentele în care se rîde, de ușurința și voluptatea cu care actorii caută aceste împrejurări, de lucrurile care par să capteze atenția publicului înmărmurit într-o liniște de o calitate specială, pînditoare. Văd aici un cifru, un secret care trece dincolo de imediat. Din nou mi se pare că această cifrare produce o reacție pentru a da un răspuns pe termen lung.

■ **„A scrie înseamnă a prevedea". În ce măsură a crea un spectacol înseamnă a prevedea?**

□ Nu numai a scrie înseamnă a prevedea. Cred că a face un proiect de arhitectură înseamnă mai ales a prevedea. Trebuie să gîndești toate instanțele vieții care intervin în interiorul programului. Probabil un spectacol prospectiv este unul pe care nu l-aș numi nici bun, nici de succes. E o chestiune de nuanță, de comunicare aparte. Îmi aduc aminte de o frază scrisă de

G.M. Cantacuzino: „Arhitectura populară conține temele marii arhitecturi, fără să conțină și realizările acestor teme". Teme – în sensul de potențialități. Un spectacol care prevede conține o virtualitate ce se va împlini sau se va confirma cîndva. Poate foarte repede, poate într-un punct al unei traiectorii temporale mai lungi, așa cum s-a întîmplat cu teatrul perioadei avangardiste. Din nou aș spune că un spectator de teatru foarte curios vede și spectacole bune, și spectacole proaste, și celebre, dar și marginale, iar uneori surprizele, revelațiile, șocurile echilibrează o lungă și atentă așteptare.

■ **Se spune că un teatru e bun dacă are sens pentru oameni.**

□ Mi-e frică de **sens**, de orice fel de prescripție. Accept **sensurile**. Mi-e teamă că ar putea cineva să declare că unele lucruri au sens și că altele nu, alung etichetările rapide și sofisticăria arțăgoasă care exclude întîmplările obișnuite din sfera celor cu sens. Sensurile sînt foarte greu măsurabile, atît pe scenă cît și în afara ei. Ar fi îngrozitor să înceapă cineva să facă ordine în zona iradiantă a teatrului. Tocmai pentru că teatrul experimentează realități care încă nu există și are o funcție de test, de anchetă sociologică implicită, nu i se pot impune reguli. Rigorile unei arhitecturi bine făcute – să fie comodă, omenoasă, impecabil executată – nu le mai vreau pentru teatru. Pentru că aici lucrează presimțirea unor sensuri pe care n-aș dori să le controleze cineva.

■ **Ce vă atrage și de ce anume vă temeți în lumea teatrului?**

□ Aș spune un lucru neașteptat: mă tulbură spectacolele reținute. Sînt circumspectă în fața „artileriei grele" – cînd text, sunete, lumini, decor, aranjamente în foaier se prăbușesc peste mine și au grijă să nu-mi lase nici un pic de libertate. E extraordinar să pot participa la o întîmplare și să-mi păstrez răceala și judecata. În sensul acesta, spectacolul total – dacă vreți – la care am luat parte a fost suita de repetiții pe care le-a făcut Celibidache la Filarmonică. Am trăit atunci o dublă experiență: una a voluptății totale prin muzică, cealaltă indusă de prezența dirijorului, care sancționa orice sunet neîndemînatic. Nici o clipă prezența mea nu a fost ignorată: am fost considerată un partener capabil să capteze semnale subtile. Se uneau transa și răceala, judecata critică și spiritul autodisciplinator, reglîndu-se permanent, cu finețe, distanțele public-scenă.

■ **Nu ați găsit o corespondență a acestei stări în teatru?**

□ Deocamdată, nu. Reiau: artileria e prea grea. Sînt în stare să răspund mai bine la stimuli discreți decît la învăluirea totală. Devin neliniștită și am sentimentul că realizatorul nu are încredere în spectatorul său.

■ **Credeți că „spectacolul total" îl îndepărtează pe spectator?**

□ Cred că îl lenevește. Revin la Celibidache. Îmi aduc aminte că folosește foarte rar **fortissimo**, că valorile de intensitate muzicală sînt la el diminuate față de ce se aude de obicei în sala de concert. Dar acest lucru mă pune într-o stare de alertă, de atenție globală, care e o reală recompensă pentru mine. Cred că atunci cînd merg la teatru caut starea de alertă.

ADINA BARDAȘ

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

ESEUL, CÎND DEVINE SPECTACOL

TEATRU DESCOMPUS de Matei Vişniec • THEATRUM MUNDI şi INSTITUTUL FRANCEZ DIN BUCUREŞTI • Data premierei: 12 aprilie 1993 • Regia: Cătălina Buzoianu • Scenografia: Nicolae Ularu • Distribuţia: Maia Morgenstern, Horaţiu Mălăele, Mircea Diaconu, Răzvan Vasilescu.

Matei Vişniec este, incontestabil, autorul cel maj prezent pe afişele scenelor româneşti în uitimii trei ani. Îl joacă Naţionalul din Iaşi şi Teatrul Mic. Televiziunea şi Piatra Neamţ, teatrul radiofonic şi Teatrul German din Timişoara, „Levant" şi „Inoportun" sau Teatrul „B.P. Haşdeu" din Cahul. O modă? Poate şi o modă. O reparaţie morală pentru interzicerea anterioară lui decembrie '89? Poate şi o reparaţie morală. Credem, însă, că principala explicaţie o aflăm în tonul proaspăt, personal cu care teatrul lui Vişniec se înscrie în „concertul" dramaturgiei româneşti. Sună foarte românește ceea ce scrie şi în acelaşi timp foarte „altfel" decît ne-au obişnuit piesele noastre de teatru. Nu neapărat şi întotdeauna mai bine. dar altfel. Şi nu de cînd este „dramaturg român de expresie franceză" ori „dramaturg francez de origine română", ci de la primele sale scrieri publicate. Afirmînd că textele lui „sună românește" nu ne gîndeam, desigur, la un naţionalism cu cioareci şi bucium, ci la gustul (vocaţia!) pentru dansul pe sîrmă între persiflare şi gravitate, între lirism şi autoironie, între tentaţia fugii spre legendă, spre metafora poetică şi rapida revenire în concret, în proză. Şi dacă avem senzaţia că teatrul lui Vişniec „sună altfel" este poate pentru că reuşeşte a vorbi fără încrîncenare despre lucrurile „încrîncenabile" care ne preocupă (şi, uneori, ne persecută), pentru că e mai interesat de comunicarea unei idei decît de story, de a propune o ecuaţie decît de a copia „pe curat" rezultatul ei.

Este ispititor, credem, pentru un regizor să pună în scenă o astfel de „întîmplare teatrală concepută de autor ca o scriitură dramatică modulară, deschisă oricărei organizări în spaţiu" – am citat punctul de vedere semnat de Cătălina Buzoianu în programul de sală al spectacolului cu piesa **Teatru descompus**, coproducţie Theatrum Mundi – Institutul Francez din Bucureşti. Este ispititor dar, în acelaşi timp, foarte dificil, montarea presupunînd, în cazul de faţă, structurarea **teatrală** a unui text cu merite certe, însă mai cu seamă de ordin literar-eseistic, am spune. Lipseşte acţiunea, lipseşte imaginea (acea imagine implicată, presupusă tiresc de o scriere pentru teatru), lipseşte ritmarea, alternarea de tensiuni, specifice şi indispensabile scenei. Montarea semnată de Cătălina Buzoianu reuşeşte însă – şi meritul e însemnat – să vizualizeze idei, să facă din ritmurile frazei şi ale gîndului ritmuri de spectacol. Efortul de inventivitate e justificat, nu se naşte din (sau pentru) nimic, ci reuşeşte să pună în valoare meritele textului lui Vişniec. Mai puţin justificate ni se par accentele „forte", „îndrăznelile" (îndrăznite, de altfel, de mai toată lumea în vremea din urmă) care nu „transmit un mesaj" ci, eventual, „disciplina liber consimţită" a alinierii la o modă.

Inspirată, de o inventivitate plină de savoare, interpretarea are unitate stilistică, dar te trimite, totuşi, cu gîndul la două posibile „şcoli" (de fapt, e mult spus „şcoală", mai curînd tendinţe ori chiar trecătoare tentaţii). Gustul pentru amintita „violentare" a spectatorului care, burghez prin definiţie, trebuie epatat îngroaşă puţin evoluţiile (altfel, foarte bine desenate) semnate de Maia Morgenstern şi Răzvan Vasilescu; precizie în conturul personajului, simţ al detaliului de efect, intuire a graniţei fragile ce desparte picanteria spumoasă de ... de altceva.

CRISTINA DUMITRESCU

foto: Sorin Lupşa

JOCUL ELIBERATOR

PREMIERĂ PE ŢARĂ

DECAMERONUL de Alexander Hausvater, după Boccaccio. Traducerea: Iulian Vişa ● TEATRUL DE STAT DIN SIBIU ● Data premierei: 18 septembrie 1992 ● Regia şi scenografia: Iulian Vişa ● Distribuţia: Virgil Flonda (Actor), Constantin Chiriac (Actor), Nae Floca-Acileni (Actor), Suzana Macovei (Cavalle), Irina Wintze (Actriţa tînără), Ion Buleandră (Ofiţerul lagărului).

Atracţia pe care o exercită asupra oamenilor de teatru scrierile aparţinînd altor genuri decît cel dramatic e un fenomen relativ nou, dar de o amploare considerabilă, ce ar merita un examen mai amănunţit. Una dintre explicaţiile lui constă, presupun, într-o anumită neîncredere în autor sau, poate, în posibilităţile textului dramaturgic (fie el cît de modern) de a naşte spectacol prin sine însuşi. (Ceea ce ar lămuri, de altfel, şi tentaţia statornică a regizorilor de a interveni, cînd mai blînd, cînd mai brutal, în materia pieselor.) Oricum, situaţia există şi trebuie acceptată ca fapt împlinit. În general, ea îmbracă, practic, aspectul unor „adaptări" sau „dramatizări" mai mult sau mai puţin îndemînatice; destul de rar se întîmplă ca pretextul – epic, de regulă – să ofere baza unei lucrări dramatice autonome, împlinite şi originale. Este cazul **Decameronului** compus de Alexander Hausvater, avînd ca nucleu celebra suită de nuvele a lui Giovanni Boccaccio. Departe de a se lăsa ademenit de caracterul licenţios al povestirilor – material ideal pentru întîmplări scenice „dezinhibate", pe gustul compatrioţilor noştri postrevoluţionari –, regizorul româno-canadian, autor, de altminteri, al multor prelucrări destinate teatrului, a utilizat prozele boccacciene pentru a **crea** o operă fundamental nouă, personală. Şi noi sînt, de asemenea, nu doar trama şi personajele, ci şi sensurile, implicaţiile ideatice ale **Decameronului** său. Închişi într-un lagăr (nazist), membrii unei trupe de actori sînt obligaţi, spre a-şi „distra" temnicerul, să încropească un spectacol, al cărui text va fi alcătuit din cîteva dintre povestirile (condensate) ale scriitorului florentin; nemulţumit însă de insuficienta verosimilitate a interpretării, ofiţerul îi constrînge să se umilească şi să se brutalizeze reciproc, într-un terifiant crescendo al violenţei sadice; dar, în cele din urmă, actorii refuză să se mai supună „indicaţiilor", continuînd pentru propria lor plăcere jocul, în care îşi găsesc astfel o simbolică eliberare. După cum se poate observa, legătura cu modelul epic, aparent foarte fragilă, se realizează la nivelul, superior, al semnificaţiei: eroii lui Boccaccio încercau să uite şi să scape de ciuma ce bîntuia Florenţa refugiindu-se într-o vilă izolată unde îşi trec timpul cu povestiri; eroii lui Hausvater se apără faţă de ciuma ideologică şi de ipostazierile ei concrete retrăgîndu-se în ficţiunea scenică – un omagiu adus teatrului de un om de teatru complet şi profund.

Este un mesaj pe care a dorit să-l preia şi să-l transmită şi spectacolul realizat de Teatrul de Stat din Sibiu în regia şi scenografia lui Iulian Vişa, creator constant obsedat de legăturile evidente şi totuşi misterioase dintre viaţă şi teatru. Cadrul plastic al montării (pe care am văzut-o, în turneu bucureştean, la sala de la Grădina Icoanei) e simplu, aproape schematic: un spaţiu de joc pătrat, înconjurat pe trei laturi de scaunele destinate spectatorilor, acoperit cu un strat gros de nisip roşiatic şi luminat cvasi-permanent de reflectoare albe, într-o tonalitate crudă, nemodulată. În această arenă, de circ dar şi de măceluri de gladiatori, avînd ca recuzită doar cîteva lăzi de lemn, actorii sînt în permanenţă expuşi privirilor şi siliţi să se bizuie, spre a susţine edificiul mizanscenei, exclusiv pe propriile mijloace expresive. Roadele antrenamentului de re-profesionalizare desfăşurat de Vişa cu trupa sibiană se arată, în acest context, mai ales în scenele de „teatru în teatru", executate, ca stil de joc, în maniera commediei dell'arte (actorii din text sînt, ni se sugerează, italieni). Constantin Chiriac, Virgil Flonda şi Nae Floca-Acileni, Suzana Macovei şi Irina Wintze (Ion Buleandră are un rol mai puţin solicitant) se desfăşoară cu dezinvoltură, improvizează cu haz şi fantezie, vădesc o bună condiţie fizică şi o notabilă capacitate de concentrare. Oarecum vitregită apare, din păcate, dimensiunea dramatică sau chiar tragică, premisă esenţială a piesei şi, e de bănuit, şi a spectacolului, astfel încît finalul, care, acompaniat de muzica lui Carl Orff, urmărea să fie cutremurător, rămîne doar emoţionant. Dar poate că **Decameronul** sibian trebuia văzut (şi) la sediu.

În încheiere, o menţiune specială pentru ireproşabilul caiet-program al reprezentaţiei, conceput grafic de Horaţiu Mihaiu şi redactat de Gabriela Cenuşer şi Iulian Vişa.

ALICE GEORGESCU

ANTOLOGIA CRIMEI SAU SIMPLE REPETIŢII?

PREMIERĂ PE ŢARĂ

MICUL TEATRU AL LUI DON CRISTOBAL, spectacol realizat de Cristian Ioan ● TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE ● Data premierei: 3 mai 1993 ● Regia: Cristian Ioan ● Scenografia: Vioara Bara ● Muzica: László Fornwald ● Distribuţia: Corneliu Jipa (Don Cristobal, Cain, Henric, Hamlet, Marat), Marcel Mirea (Directorul), Carol Erdös (Bolnavul, Abel, Thomas Becket, Regele, Lincoln), Constantin Dumitra (Baronul, Poetul, Sade), Ioan Tifor (Baronul, Cardinalul bătrîn), Radu Sas (Baronul, Actorul-rege, Galileo Galilei), Vasile Blaga (Fratele, Lucianus, Andea, Amantul), Livia Ungureanu (Eva), Viorica Suciu (Actriţa-regină), Carmen Frăţilă (Arabella, Regina), Ortansa Codreanu (Fata lui Galileo, Simon), Gabriela Dorgal (Ofella, Charlotte), Adriana Valda (Donna Rosita), Rora Demeter (Mama), Dan Cristian (Menestrelul).

Ceea ce şi-a propus regizorul Cristian Ioan prin spectacolul **Micul teatru**... vizează fără îndoială o ţintă înaltă. A pleca de la un text scris la repezeală de Federico Garcia Lorca pentru teatrul de păpuşi constituie înainte de orice un act de curaj, mai ales cînd doreşti să aduni la un loc personaje şi situaţii din piese celebre, legîndu-le prin subiectul uşor (şi amuzant) al lucrării dramaturgului spaniol. Donna Rosita (Adriana Vaida) doreşte să se mărite şi, pentru a ne convinge de asta, ne serveşte un cuplet biografic. Doritul este Don Cristobal (Corneliu Jipa), un om al Grotelor, mama Donnei Rosita e un soi de codoaşă hazoasă, caracteristică dată şi de gabaritul Rorei Demeter.

Intenţia mărturisită a lui Cristian Ioan a fost aceea de a realiza o „antologie a crimei", lucru delicat şi chiar riscant. În astfel de situaţii, spectacolul poate reuşi sau nu; adică poate ieşi o montare de referinţă ori o catastrofă. Spectacolul sătmărean are, însă, premisele unui spectacol **remarcabil**. E infuzat cu sugestii originale, şochează prin sunete tulburi,

difuzate la cote paroxistice. Chiar şi simplitatea decorului e o aparenţă la maximum. Mizanscena închipuie un lanţ de repetiţii asistate din lojă de un director-zbir. Se cochetează uneori cu stilul teatrului în teatru.

Protagonistul Cornéliu Jipa e la fel de credibil şi în Don Cristobal ca şi în Hamlet, în Cain ca şi în Henric. E urmat îndeaproape de excelentul Carol Erdös, un actor în stare să abordeze cu uşurinţă roluri dintre cele mai surprinzătoare. Merită remarcaţi, de asemenea, Radu Sas (Galileo şi Actorul-rege), precum şi Viorica Suciu, ambii vădind o mare forţă de expresie. Tonuri nu tocmai nimerite am sesizat la - altfel aspectuoasa - Gabriela Dorgai (Ofelia - Charlotte), în rolul personajului shakespearean ea căutînd ingenuitatea cu orice preţ.

Carenţele în interpretare sînt acoperite de bogăţia imaginii. Mai ales tehnic (chiar dacă la premieră n-a mers totul ceas...), spectacolul lui Cristian Ioan are şanse de a „urca" de la o reprezentaţie la alta.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

FIZICĂ ŞI METAFIZICĂ

AMPHITRYON de Molière. Traducerea: Valeriu Moisescu ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data premierei: 3 aprilie 1993 ● Regia: Valeriu Moisescu ● Decorul: Puiu Antemir ● Costumele: Viorica Petrovici ● Distribuţia: George Mihăiţă, Florin Anton (Mercur), Aurora Leonte (Noaptea), Iurie Darie (Jupiter), Vladimir Găitan (Amphitryon), Virginia Mirea (Alcmena), Julieta Strîmbeanu, Anca Pandrea (Cleantis), Cornel Vulpe, Gheorghe Dănilă (Sosi), Sorin Gheorghiu (Argatiphonides), Eugen Racoţi (Naucrates), Gheorghe Şimonca (Polidas), Victor Yila (Posicles).

După destule reproşuri ce s-au făcut în ultima vreme Teatrului de Comedie în legătură cu opţiunile repertoriale, cea mai recentă dintre premierele sale înscrie pe afiş un titlu menit să descurajeze orice pornire cîrtitoare: **Amphitryon** de Molière, în traducerea şi regia lui Valeriu Moisescu. Operă de maturitate, la care măiestria stilistică, literară se grefează pe o foarte solidă construcţie dramatică, **Amphitryon** constituie un pariu artistic ambiţios: prin tema propusă, pe cît de ispititoare pe atît de riscantă - originalul şi dublul, jocul de oglinzi - dar şi prin strălucirea versului, prin savanta, rafinata întocmire a frazei ce nu permite aproximări ori poticniri în rostire.

Aşa cum era de aşteptat, versiunea scenică semnată de Valeriu Moisescu poartă semnul inconfundabil al unei lecturi nu doar inteligente, ci **cultivate**, cu trimiteri discrete dar în acelaşi timp foarte precise la o „bibliografie" de referinţă pentru mitul lui Amphitryon (ce a ispitit, pe bună dreptate, numeroşi autori, începînd cu Plaut şi sfîrşind cu Giraudoux ori Peter Hacks) şi deopotrivă pentru istoria spectacolului (vezi „citarea" scenică a atellanelor, de pildă). O excelentă punere în ecuaţie din punct de vedere regizoral, aşadar, punere în ecuaţie care se bănuieşte, însă, se presupune mai mult decît se vede în spectacol. Afirmaţia poate părea ciudată şi totuşi ea exprimă exact senzaţia de nedumerită neîmplinire pe care ţi-o lasă vizionarea. Există o scenă la începutul spectacolului - prima întîlnire între personajul Sosi şi... sosia lui, zeul Mercur ce i-a împrumutat identitatea - , scena de mare vibraţie expresivă, ce induce un fior de nelinişte, nelinişte meditativă dacă putem spune astfel, făcîndu-ne să aşteptăm mult, foarte mult de la spectacol. Din păcate, momentul rămîne singular, încărcătura sa de semnificaţii se diluează, ba chiar se pierde pe parcurs, metafizica lasă locul... fizicii. Liniile de contur ale spectacolului - foarte interesante, cum spuneam - continuă să se zărească, dar culorile sînt mult mai palide, nuanţele mult mai nesemnificative decît eram îndreptăţiţi să aşteptăm. De vină poate fi interpretarea - nici una dintre evoluţiile actoriceşti nu este eronată, mai toate sînt însă destul de inconsistente, cu prudente retrageri spre cărările ştiute (ce duc, evident, doar în direcţii ştiute); de vină poate fi ritmul montării, prea relaxat dacă nu chiar trenant; de vină poate fi şi „traducerea în viaţă" a ideilor, gîndui negăsind totdeauna gestul care să ni-l transmită în mod seducător.

Inspirat în construirea personajului său în cheia teatrului în teatru, Iurie Darie

Virginia Mirea şi Iurie Darie

reuşeşte să echilibreze distanţarea uşor plictisită a lui Jupiter-interpret, cu gestul grandilocvent, conştiincios-pasional al lui Amphitryon-interpretat. Din păcate însă funcţionează şi în cazul lui (ca şi la ceilalţi interpreţi) o anume lipsă de vlagă în nuanţarea intenţiilor, în plasarea accentelor, ceea ce ar fi împlinit un demers bine direcţionat. Inegal, surprinzător de inegal, Florin Anton alătură momente de foarte bună calitate, de fineţe a interpretării (scena amintită deja, a confruntării celor doi Sosi) unora frizînd de-a dreptul amatorismul. La mijloace destul de simpliste apelează Vladimir Găitan, interpretul lui Amphitryon cel adevărat; devine neinteresant, în acest fel, nu doar unul dintre personaje, ci însuşi raportul realitate-ficţiune, original-copie pe care este construită întreaga intrigă a piesei. Elaborat, în sensul bun al cuvîntului, personajul Sosi, Gheorghe Dănilă avînd în acest spectacol o evoluţie mai relevantă decît în anterioarele prezenţe scenice. Convenţional, chiar dacă nu eronat, plauzibil în limitele corectitudinii (ceea ce nu e prea mult) arată personajele create de Anca Pandrea şi Aurora Leonte. Parcă neconvinşi de posibilităţile (e drept restrînse) oferite de rolurile lor, Sorin Gheorghiu, Eugen Racoţi, Gheorghe Şimonca se mulţumesc să „se achite" de obligaţii. Am lăsat-o special la urmă pe Virginia Mirea, pentru că, în cazul acestei actriţe talentate şi înzestrate cu un farmec scenic deosebit, se cuvine cred tras un semnal de alarmă: farmecul său e atît de „transmisibil" încît există tentaţia, din ce în ce mai marcată, de a-l lăsa să acţioneze în voie, de a nu-i da nici o „sarcină" anume, o direcţie precisă, **gîndită** în raport cu un rol sau cu altul. E comod pentru actriţă, recunoaştem, dar este şi periculos pentru că personajele încep să semene unul cu altul, să devină, deci, graţioase sosii ale Virginiei Mirea.

Şi tot la urmă am lăsat o observaţie ce vizează interpretarea în general, şi nu neapărat pe unul sau pe altul dintre interpreţi. Se spune adesea că actorii nu mai ştiu să rostească tirade, replica în versuri. Pare ciudat, dar la **Amphitryon** am avut senzaţia că actorii ştiu să rostească versuri (atunci cînd le au în minte, desigur, nu cînd le află o dată cu noi, din gura suflerului, ceea ce s-a cam întîmplat şi a cam deranjat), ştiu să le rostească, dar nu mai ştiu să le asculte. Parcă stînjeniţi de lipsa schimbului rapid de replici, se simt îndemnaţi (mai evident ni s-a părut la Aurora Leonte) să comenteze prin mimică fiecare cuvînt al partenerului. Ceea ce este uşor infantil, excesiv, cînd nu e de-a dreptul supărător.

CRISTINA DUMITRESCU

foto: Bebe Draia

Vasile Cojocaru

CAM MULT COŞMAR ŞI CAM PUŢINĂ RINOCERIZARE

RINOCERII de Eugen Ionescu ● TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANŢA ● Data premierei: 12 martie 1993 ● Regia: Laurian Oniga ● Decorul: Sică Rusescu ● Costumele: Gina Tărăşescu Jianu ● Distribuţia: Titus Gurgulescu (Vocea autorului), Ana Mirena (Gospodina), Carmen Enea-Tomescu (Băcăneasa), Iulian Enache (Jean), Vasile Cojocaru (Bérenger), Gabriela Belu (Chelneriţa), Emil Bîrlădeanu (Domnul bătrîn, Domnul Jean), Alexandru Mereuţă (Logicianul), Valentina Bucur-Caracaşian (Cafegiul, Soţia domnului Jean), Nina Udrescu-Mazilu, Cristina Oprean (Daisy), Lucian Iancu (Domnul Papillon), Eugen Mazilu (Dudard), Liviu Manolache (Botard), Diana Cheregi (Doamna Boeuf), Romeo Pintea (Un pompier).

Puţine piese mai consonante cu actualitatea ce ne e dat s-o trăim ca **Rinocerii** lui Eugen Ionescu! E destul să privim în jur sau chiar în noi înşine, dacă mai avem această putere. Pe de altă parte, puţine alte piese mai stenice în dramaturgia universală şi, cu siguranţă, în cea ionesciană, decît această încrîncenată, definitivă – şi definitorie pentru autor – împotrivire a libertăţii, ca esenţă umană, la tot ceea ce, extremism politic fiind, nu are alt scop decît s-o nege, prin silnică înregimentare. Există însă, în tot acest teatru al „absurdului", un element tipic „realist", recognoscibil: procesualitatea. Altfel spus, rinocerizarea. Fie ea de extremă dreaptă sau stîngă. În aceasta şi constă, de altfel, ambiguitatea atît de productivă semantic a textului. Oare nu ea îi asigură actualitatea? O actualitate ce riscă – din păcate – să nu se perimeze, cel puţin pînă la sfîrşitul acestui secol.

Spectacolul lui Laurian Oniga, făcut la Teatrul Dramatic din Constanţa, e şocant şi vindicativ. Are percutanţă vizuală şi forţă agitatorică, amalgamînd procedee diverse, inclusiv brechtiene, cărora nu le subestimează forţa de penetrare, chiar şi atunci cînd le pune în discuţie condiţia estetică printr-o distanţare parodică, postmodernistă. E „încrîncenat" – şi are, desigur, destule motive să fie astfel; e „orgolios" – în sensul cel mai bun al cuvîntului, căci îşi asumă efectiv riscurile unei viziuni novatoare, denunţînd **manipularea**, printr-o ingenioasă „jucare" a indicaţiilor de regie; e, în fine, uşor „traumatizant", aşa cum probabil chiar şi-a dorit să fie. Dar nu cred că şi-a dorit să fie reducţionist ca semnificaţii, aşa cum, de fapt, sfîrşeşte prin a fi. Căci a vedea în rinocerii din piesa lui Ionescu doar SS-işti sau doar comunişti–ceauşişti e cam puţin, chiar faţă de „actualitatea" piesei, la care ne-am referit. Vizualizarea rinocerilor – astfel concepută – subminează ambiguitatea funciară a textului şi afectează însuşi mecanismul parabolei pe care acesta e edificat.

Pe de altă parte, discutabilă rămîne şi ideea aducerii în scenă a unor personaje dinainte condamnate, dinainte încarcerate, indiferent de eventuala lor împotrivire. E aici o îndrăzneală remarcabilă (personajele ne vor fi înfăţişate de la început în haine de puşcăriaş), pe care nu putem să n-o apreciem în intenţiile ei (rezonînd în tot Estul european!), dar pe care nu putem să n-o amendăm, cîtă vreme duce, ca realizare, tocmai la anihilarea procesualităţii amintite, a rinocerizării treptate – dar atotcuprinzătoare! – pe care ne-o divulgă piesa. Începînd într-un fel cu sfîrşitul, totul devine inutil. Numai că sarcasmul unei asemenea viziuni – profund ionescian, la urma urmei! – contrazice totuşi licărul de speranţă venind dintr-o necondiţionată împotrivire la dictatură, la totalitarism, a **acestei** piese. Coşmarul devine absorbant, iar împotrivirea, aproape insignifiantă. Nu pretind că această „lectură" a spectacolului e singura posibilă, dar mi se pare singura coerentă, în ordinea lucrurilor ce ni se propun.

Dar, fie şi-aşa, spectacolul „regizorului" (ne referim doar la cel de la premieră) avea nevoie de un la fel de percutant spectacol „al actorilor", care să susţină temerara viziune scenică. Din păcate însă stilul de joc al acestora a fost destul de tradiţionalist – în afara momentelor strict regizoral construite –, ba încă presărat şi cu destule carenţe „tradiţionale" (voci urîte, gîjîite, emisii neglijente, poluate stradal), fără a avea vreo specială justificare artistică. Trupa însăşi ne-a apărut, astfel, într-o formă profesională deteriorată, pe care ne facem datoria de a o semnala. Are în componenţa ei destule talente, destule individualităţi puternice, care să nu fie mulţumite de ceea ce ne-au oferit. Căci nici pe Vasile Cojocaru (Bérenger), nici pe Diana Cheregi (Doamna Boeuf) sau pe Lucian Iancu (Domnul Papillon) nu i-am regăsit la adevărata lor valoare. Poate doar Eugen Mazilu (Dudard) s-a „salvat" prin scena rinocerizării personajului său, proces pe care nu l-am putut descifra în majoritatea celorlalte interpretări.

Costumele de „rinoceri" ale Ginei Tărăşescu–Jianu şi măştile, consonante viziunii regizorale, sporesc terifianţa coşmarului, alimentată şi de decorurile „chinuite", de un gri murdar, semnate de Sică Rusescu. Cu precizarea că ele puteau fi ale oricărui coşmar, nu neapărat ale celui din piesă şi din spectacol.

N-aş trece totuşi **Rinocerii** de la Constanţa printre spectacolele nereprezentative sau neimportante pentru Laurian Oniga. Dimpotrivă. Teatrul îşi are ciudăţeniile lui şi nu puţine spectacole pot să-ţi rămînă în minte prin cutezanţa gîndului care le-a generat.

VICTOR PARHON

CERCUL VICIOS

PĂRINŢII TERIBILI de Jean Cocteau. Traducere de N. Carandino ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data premierei: 11 martie 1993 ● Regia: Andreea Vulpe ● Decor: Constantin Russu ● Costume: Mona Massaci ● Distribuţia: Carmen Stănescu (Yvonne), Adela Mărculescu (Léonie), Tatiana Constantin (Madeleine), Damian Crîşmaru (Georges), Mircea Anca (Michel).

Spectatorii se amuză şi aplaudă. Cronicarul analizează şi compară, pentru a stabili în ce măsură fronda de ieri îşi mai păstrează calitatea contestatară azi, cînd atrage tocmai prin... desuetudine. Farmec potenţat în reprezentaţie printr-o împingere înapoi, la început de secol. Ceea ce nu diminuează cu nimic vitalitatea temei, pe cît de comună în viaţa curentă, pe atît de spectaculos înfăţişată pe scenă. În fond, în capacitatea de a conferi banalităţii substanţă artistică şi constă talentul lui Jean Cocteau, personalitate singulară a vieţii culturale franceze. Taxat el însuşi drept „copil teribil" (în raport direct cu romanul său „Copiii teribili", dedicat nerealizării idealurilor sensibile ale tinereţii anihilate de realităţile ostile), va naviga printre curente şi tendinţe, fiind simbolist, futurist, suprarealist şi, inevitabil, clasicist, excelînd în inteligente tentative de a capta interesul publicului pentru un divertisment elevat - balete satirice, drame psihoparodice cu temă mitologică, farse cu tentă expresionistă.

Grila ironică a viziunii regizorale adoptate de Andreea Vulpe actualizează un precept al autorului: „un mod de a ochi şi a

Scenă din **Părinţii teribili**

foto: Armand Rosenthal

trage repede şi la ţintă" - ţinta succesului, desigur. Desenul pantomimei scenice (în condiţiile în care scenografia lui Constantin Russu „eludează" grija dramaturgului pentru decorul realist al „uşilor care se trîntesc") se află în consonanţă cu preocuparea scriitorului – poet pentru efectul teatral. Se reţin cîteva reuşite flashuri-metatorà: în deschidere, baldachinul-budoar al unui spaţiu închis, angoasant; în închidere, tabloul de interior al familiei ce tocmai se regrupează în relaţiile sale promiscue. Un moment de tensiune aparte este realizat atunci cînd spotul unui reflector mută centrul de gravitate în sală, unul dintre personaje amintind că fiecare spectator îşi are universul său interior pe care-l consideră indestructibil, infailibil. O fortăreaţă pe care Teatrul îşi propune să o cucerească, să o îmbogăţească spiritual. Chiar dacă nu reuşeşte totdeauna!

„Sînt o minciună care spune totdeauna adevărul" - această butadă e valabilă pentru toţi eroii lui Cocteau şi chiar pentru scriitorul însuşi, care, în această piesă, nu a ocolit lectura freudiană a propriei biografii. Stăpînind la perfecţie şi într-un mod neaşteptat acel „calcul al spontaneităţii" ce reproduce modelul existenţial al acestui autor de succes, Mircea Anca este revelaţia spectacolului în superficial-adolescentinul Michel. Dîndu-i replica, Tatiana Constantin evoluează dezinvolt în rolul midinetei Madeleine, simultan îndrăgostită pasional de fiu şi filial de tată. Ca într-un capriciu al timpului regăsit, Damian Crîşmaru îi conferă lui Georges trăsăturile unui „copil teribil" îmbătrînit în răsfăţ, cochetînd deopotrivă cu slăbiciunile şi viciile proprii ca şi cu ale celorlalţi. De altminteri, hazul personajelor acestora rezidă în luciditatea lor. Ele nu numai că ştiu, dar şi afirmă că sînt groteşti, ridicole, absurde, raţiunea lor dramatică fiind tocmai aceea de a releva stupiditatea comportamentului cotidian îndeobşte inexpresiv, care conjugă, într-un mediu derizoriu şi o ambianţă factice, iubiri pervertite în gelozii, sincerităţi maculate de ipocrizii, generozităţi eşuate în lamentabile egoisme. Cea care (în acest triunghi conjugal parodic dilatat la un patrulater) pierde alegînd în final calea sinuciderii - de altfel soluţia unică - este Yvonne, căreia Carmen Stănescu îi dedică o compoziţie nebuloasă ca mamă abuzivă, acaparantă, tiranică, dar şi vulnerabilă, ce se complace în minciună. O minciună care se va regenera, proliferînd într-o altă formă de contrafacere, şi după moartea ei. Omniprezentă - moartea, reprezentînd în opera lui Cocteau ceea ce este ignorat, necunoscutul, misterul, iar în cazul de faţă compromisul mai mult sau mai puţin... provocat. Compromis al cărui secret îl deţine (şi întreţine!) mătuşa Léonie - Adela Mărculescu, jovială şi simpatică, rubicondă cu sclipiri diavoleşti în privire - cea care repetă mereu că luptă din răsputeri să instaleze „ordinea" în „hărăbaia" devastată de himere, dar care se dovedeşte a fi chiar elementul perturbator, generator de „haos".

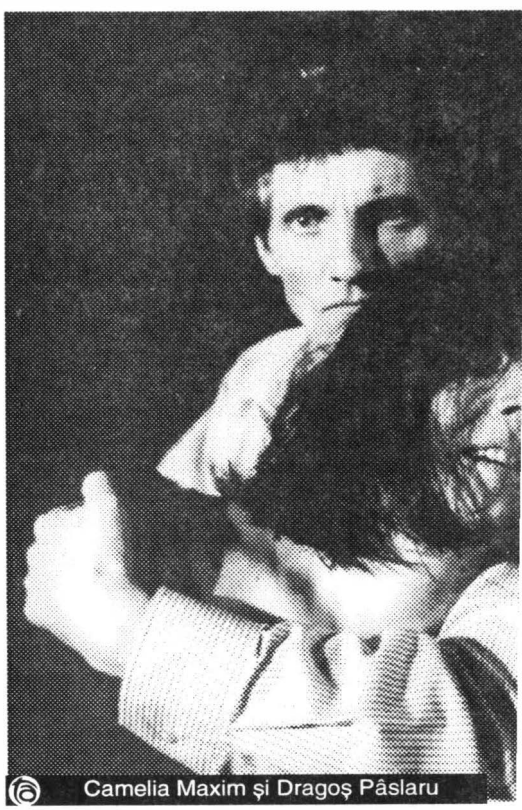
Poate că dacă - la fel ca în montarea anterioară de la Naţionalul bucureştean (adusă în contemporaneitate doar prin costume, nu şi printr-o conectare la tumultul anului 1968) - nu s-ar fi estompat din nou „imoralul ingredient" incestuos (care nu întîmplător a provocat scandal la premiera pariziană din 1938, în prag de conflagraţie mondială) s-ar fi putut developa, schiţată în filigran, originea unor deviaţii existenţiale, specifice atît generaţiei tinere actuale, tarată la propriu şi la figurat de impotenţă, cît şi generaţiei adulte, marcată de o ireversibilă inapetenţă pentru normalitate. Aşa, însă, spectacolul închide cercul vicios al destinului unui text care îşi propusese iniţial să propulseze stilul vodevilului la altitudinea tragediei (a se vedea autoironica citare a lui Labiche şi a lui Musset cu al său Lorenzaccio!) dar care serveşte încă o dată în tentativa perpetuă de re-creare a mitului teatrului bulevardier.

IRINA COROIU

LA EXTREMITATE

EDEN de Paula Bouffioux ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 18 aprilie 1993 ● Regia, decorul şi costumele: Paula Bouffioux ● Cu: Camelia Maxim, Dragoş Pâslaru, Marcel Iureş.

S-ar zice că Teatrul Odeon şi-a propus să obţină în anul 1993 titlul de „teatru al extremelor"! E drept, gîndindu-ne un pic, ajungem la concluzia că acesta e un obiectiv al său mai vechi, datînd cel puţin din stagiunea trecută, cînd aici se jucau concomitent **...au pus cătuşe florilor...** şi **Cosma**. Oricum, pentru anul în curs are solide şanse să-şi atingă ţelul, căci, iată, după **Richard III**, „cade la extremitate" cu recentul **Eden**. Spectacolul, montat la sala Pod, e o creaţie „de autor", după cum se poate observa şi din caseta tehnică; te prinde mirarea că Paula Bouffioux nu s-a gîndit să şi joace, eventual ambele roluri. De fapt, în comparaţie cu **Cosma**, opera tinerei belgience este aproape o capodoperă: un exerciţiu scenic cam de nivelul anului I Regie teatru de la ATF – curăţel, frumuşel şi plin de clişee. El şi Ea (Dragoş Pâslaru şi Camelia Maxim, cu Marcel Iureş în rezervă, domnilor, că noi, ospitalieri cum sîntem, oferim musafirilor tot ce avem mai bun) se întîlnesc, se iubesc, se căsătoresc, se îmburghezesc, se acresc şi... se despărţesc, era să zic; totul – (panto) mimat-dansat (ba nu, se pronunţă şi vreo 15-20 de cuvinte; slavă Domnului, în româneşte...) pe o muzică de pian chiar bine cîntată (nu ni se spune de către cine). În simpaticul interviu publicat în foaia-program „Canava", realizatoarea declară



Camelia Maxim şi Dragoş Pâslaru

că a avut în vedere „ceva între teatru-dans şi coregrafie". Intenţia este vizibilă, într-adevăr: pînă la înfăptuire însă... Ceva între teatru-dans şi coregrafie face şi Pina Bausch, numai că ea a muncit mai bine de zece ani pînă să „iasă la public"; Paulei Bouffioux îi mai lipsesc vreo nouă. Dar, desigur, nu ea este vinovată pentru spectacolul de la Odeon.

ALICE GEORGESCU

ALTE LEGĂTURI PRIMEJDIOASE

LEGĂTURI PRIMEJDIOASE de Choderlos de Laclos, adaptare scenică de Constantin Cheianu ● TEATRUL DE BUZUNAR DIN CHIŞINĂU ● Regia: Alexandru Vasilache ● Costumele: Alexandra Vasilieva ● Coregrafia: Victoria Bucun ● Ilustraţia muzicală: Geta Cobasnian ● Distribuţia: Emil Gaju (Valmont), Silvia Luca (Doamna de Merteuil), Lucia Pogor (Doamna de Tourvel), Eugenia Todoraşcu (Doamna de Rosemonde), Daniela Mudreac (Cécile), Angela Ioan (Doamna de Volanges), Vitalie Cărăuşu (Gercourt), Dorian Boguţă (Danceny) şi Dorel Rădulescu, Ion Rusu, Iurie Babuci, Anatol Palagriuc.

Scriere cu o soartă deosebit de agitată (apărută în 1782, declanşează un imens scandal, cunoaşte apoi mai multe reeditări, spre a fi, în 1824, condamnată la distrugere prin sentinţă judecătorească), romanul epistolar al lui Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos pare a-şi fi întîlnit cu adevărat publicul abia de cîţiva ani încoace. Nu atît însă în forma originară, cît în veşmînt scenic. Într-adevăr, devenit text teatral mulţumită dramaturgului britanic Christopher Hampton, **Legăturile primejdioase** a produs o avalanşă de montări în Germania, Italia, Franţa ş.a.m.d., ajungînd pînă pe meleagurile noastre prin spectacolul realizat de Alexandru Darie acum doi ani la Teatrul de Comedie. Iar dacă punem la socoteală şi filmul american pe care l-a inspirat, ori tulburătoarea dramă în două personaje **Cvartet** a germanului Heiner Müller, avîndu-şi sursa în acelaşi material epic, putem conchide că această surprinzătoare operă de maturitate a unui vajnic militar de carieră era menită să-şi găsească împlinirea adevărată în **spectacol**. (Ceea ce nu s-a întîmplat, în paranteză fie zis, cu alte lucrări ale lui Laclos, compuse special pentru scenă...). Supoziţia e confirmată şi de Teatrul de Buzunar al Uniunii Teatrale din Republica Moldova, ce şi-a întemeiat, în plus, montarea pe o nouă versiune scenică a romanului. Aparţinîndu-i criticului Constantin Cheianu, care este şi directorul tinerei instituţii din Chişinău, adaptarea nu se arată cu nimic mai prejos, sub raportul coerenţei dramaturgice, de propunerea deja „acreditată" a lui Hampton. Complicatele relaţii sentimentale şi erotice dintre personaje sînt expuse cu claritate, fără a fi însă lipsite de necesara doză de suspans, iar demersul moral(izator) al scrierii, denunţînd vidul sufletesc generat de viciu, este evidenţiat fără ostentaţie, dar şi fără echivoc. Unica nemulţumire pe care ne-a trezit-o textul se referă la limba folosită, insuficient epurată de regionalisme supărătoare pentru auz – atunci cînd răsună pe o scenă de teatru –

EXCEPŢIE DE LA REGULA BULEVARDIERULUI

OPERAŢIUNEA „SECRETISSIMO" (K.G.B. CONTRA C.I.A.) de Marc Camoletti. Traducerea: Zeno Fodor. ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TIMIŞOARA. ● Data premierei: 23 februarie 1993. ● Regia: Dan Alecsandescu. ● Scenografia: Virgil Miloia. ● Distribuţia: Daniel Petrescu (Şeful Recepţiei), Vladimir Jurăscu (Primul agent rus), Traian Buzoianu (Al doilea agent rus), Mihaela Murgu (Beatrice), Horia Ionescu (Primul agent american), Armand Calotă (Al doilea agent american), Miron Neţea (Robert), Camil Petrescu (Bertrand), Cristian Cornea (Fratele lui Bertrand).

Premiera cu Operaţiunea Secretissimo a însemnat pentru Teatrul Naţional din Timişoara şi a doua piesă pe care regizorul Dan Alecsandrescu o montează aici în această stagiune.

După Delict în Insula Caprelor de Ugo Betti, regizorul din Tg. Mureş s-a oprit la o comedie bulevardieră. De cele mai multe ori, publicul e tentat să creadă că piesele bulevardiere presupun obligatoriu un text în care predomină vulgaritatea, erotismul excesiv (şi adesea nejustificat), picanteriile îngroşate. Realitatea este că majoritatea lor intră în repertoriul teatrelor din raţiuni financiare. Excepţii de la regulă sînt puţine. Una dintre acestea e chiar spectacolul cu piesa lui Marc Camoletti, o comedie de situaţii ce îşi depăşeşte într-un fel condiţia, beneficiind nu doar de un text bine scris, ci şi de interpretări actoriceşti pe măsură.

Înlocuirea lui Romeo Bărbosu, răzvrătitul actor ce a demisionat cu o săptămînă înaintea premierei, s-a dovedit inspirată. Personajul-surpriză care este Bertrand găseşte în tînărul interpret Camil Petrescu (sic!) actorul pus în faţa delicatei misiuni de a convinge publicul că ipostaza de cneiner îl prinde la fel de bine ca şi aceea de agent secret. Dincolo de trac şi de unele mişcări în plus, pe noi ne-a convins. Compoziţii remarcabile fac Traian Buzoianu şi Vladimir Jurăscu, agenţi ruşi deghizaţi în fete bisericeşti.

Dacă prin travestiul agenţilor americani se justifică cel de-al doilea titlu al spectacolului – K.G.B. contra C.I.A. – şi se face reclamă colanţilor supraelastici, „modelele" feminin-masculinizate care intră în scenă nu beneficiază de şarm personal în cantitate egală. Astfel, Horia Ionescu are tonuri adesea nefireşti, cel ce salvează cupiul fiind colegul (colega?) Armand Calotă. Acesta din urmă ne prezintă o „nepoată" modernă, cu gesturi studiate atent, necedînd tentaţiei şarjelor spre care ar putea îndemna situaţia. Mihaela Murgu îşi construieşte rolul cu minuţie, polarizînd atenţia asupra personajului său nu doar pentru că piesa e scrisă aşa. O revelaţie efectivă o constituie, aici, actorul Daniel Petrescu. După cîteva nereuşite, ne convinge că a revenit la forma ce i-a consacrat ca valoros actor de comedie. Miron Neţea şi Cristian Cornea frazează corect, partiturile lor fiind însă, pentru spectacol, mai degrabă un liant.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

DE LA MEDITAŢIE LA... MUSIC-HALL

ÎNTÎLNIRE PE MALUL DUNĂRII (PAPRICAŞ DE PUI) de Szántó Armand, Szécsén Mihály şi Fényes Szabolcs ● TEATRUL DE STAT „CSIKY GERGELY" DIN TIMIŞOARA ● Data premierei: 12 martie 1993 ● Regia: Miszlay István ● Scenografia: Nagy Krisztina ● Distribuţia: Hygyed Imre (Forgács), Fall Ilona (Helén), Ferenczy Annamária (Váleria), Dukász Péter (Guszti), Szász Enikö (Julis), Makra Lajos (Profesor Kovács), Mátray László (Mister Kennedy), Réthy Margit (Lilian).

Probabil că din dorinţa de a cuceri cît mai mulţi spectatori, după ce a adus în repertoriul actualei stagiuni spectacole–meditaţie ca **Gratii, Nora** şi chiar **Vicleniile lui Scapin**, Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara a abordat, prin colaborarea cu regizorul budapestan Miszlay István, un gen extrem de îndrăgit de publicul de limbă maghiară – **music-hall**-ul.

Spectacolul **Întîlnire pe malul Dunării** sau, pe numele său mai comercial, **Papricaş de pui**, pleacă de la un text la

mai ales în cazul unui astfel de subiect. Probabil că autorul adaptării a lucrat pe o traducere rusească; excelenta traducere românească, înfăptuită de Al. Philippide şi Grigore Sturdza, l-ar fi scutit de eforturi şi stîngăcii de exprimare.

Spectacolul ne-a făcut să trecem însă destul de uşor peste această insatisfacţie. Lectura scenică a tînărului regizor Alexandru Vasilache are acurateţe şi eleganţă, cu atît mai impresionante cu cît mijloacele de expresie sînt extrem de simple, reducîndu-se, practic, la valorificarea plenară a jocului actoricesc. Scena e absolut goală. Misiunea de a modela spaţiul revine luminii, dar mai ales corpului omenesc: cei patru figuranţi (termenul este, de fapt, impropriu), înveşmîntaţi în negru, alcătuiesc aproape în permanenţă un decor viu, compun din trupurile lor elementele de mobilier, figurează însă, în acelaşi timp, un fel de martor/comentator mut al întîmplărilor. Utilizînd doar dansul şi pantomima, acest straniu „personaj colectiv" urmăreşte acţiunea cînd cu detaşare, cînd cu pasionată implicare, „îngînă" ironic ori tandru–complice mişcările protagoniştilor, sau vizualizează ritmurile muzicii însoţitoare (foarte bine aleasă, aceasta are o funcţie afectivă marcată). Se creează astfel o poveste paralelă cu trama propriu-zisă, ale cărei sensuri sînt îmbogăţite cu o neaşteptată dimensiune poetică; îndeosebi remarcabilă ni s-a părut originalitatea procedeului.

În context, contribuţiilor actoriceşti individuale le revine o pondere doar relativă, importantă aici fiind imaginea de ansamblu. Ceea ce nu înseamnă că unele personalităţi nu s-au impus. Este vorba mai întîi de Silvia Luca, frazînd inteligent şi nuanţat o partitură dificilă, ce o condamnă la oarecare imobilitate; actriţa izbuteşte să-i imprime însă mişcare interioară. O apariţie pregnantă este Daniela Mudreac, tînără interpretă vădind înzestrare atît pentru registrul comic, cît şi pentru cel dramatic; în tandem cu Dorian Boguţă, a obţinut aplauze la scenă deschisă. Evoluţia Luciei Pogor s-a distins prin dramatism şi intensitate; au deranjat însă unele supralicitări pe această linie. Într-un rol-cheie, Emil Gaju a urmat o traiectorie sinuoasă, oscilînd între concentrare şi superficialitate, între rostirea limpede, dar nu mai puţin subtilă, şi precipitarea neglijentă a vorbelor. Provenind evident dintr-o şcoală interpretativă diferită, Eugenia Todoraşcu a avut prestanţă şi naturaleţe. Aproape tuturor actorilor le-am recomanda mai multă grijă pentru vorbirea corectă a limbii române.

Teatrul de Buzunar se intitulează, pe afiş, „primul teatru independent din Moldova", iar aceasta a fost, se pare, prima sa producţie; ea ar putea constitui un bun început pentru o direcţie stilistică proprie, inedită, care să asigure spectacolelor trupei o fizionomie inconfundabilă.

ALICE GEORGESCU

modă în Ungaria. Cît despre melodiile care pigmentează fericit partea de proză, acestea sînt, în majoritate, şlagăre ale anilor '50. Aşa se şi explică reacţia entuziastă a spectatorilor, mai ales a celor trecuţi de prima tinereţe. Meritul actorilor e acela că, deşi nu sînt Plisetkaia în dans sau Pavarotti în cînt, reuşesc să fie ei înşişi sau, mai bine zis, personajele pe care le interpretează.

Regizorul imaginează o mizanscenă alertă, în care actorii se află în permanentă mişcare, fără însă ca dialogul să fie „expediat". Comicul reiese din replici şi gest, mai puţin din situaţii, motiv pentru care fiecare din interpreţi se bazează pe propriile mijloace artistice.

Dacă Hygyed Imre, Fall Ilona, Ferenczy Annamária, Szász Enikö şi Dukász Péter evoluează în nota de profesionalism obişnuită, destul de şters ni s-a părut „americanul" spectacolului – Mátray László (Mister Kennedy). Lucrul ne-a frapat pentru că tocmai în jurul presupusei averi a acestui personaj se ţese de fapt întreaga poveste generatoare de comic. Desenul (şi regizoral) al rolului sugerează însă chiar de la început că americanul (de fapt, un ungur emigrat la New–York) e falit, ceea ce ar fi trebuit să devină certitudine abia spre finalul spectacolului, pe parcurs neexistînd nici o indicaţie că „investitorul străin" (trimitere subtilă la actualitate) nu are, în realitate, nici un ban. Profesorul Kovács, figură pitorească, întîlneşte în Makra Lajos un veritabil profesionist; nu la fel de fericită e însă interpretarea mai tinerei sale colege, Réthy Margit: dansatoare demnă de reţinut, zîmbitoare şi plină de unduiri, lasă de dorit la capitolul „voce".

Scenografa Nagy Krisztina a conceput un interior modern, cu puţine obiecte de mobilier, dînd actorilor posibilitatea să se mişte în voie; fastul încăperii e doar sugerat.

Introducînd în repertoriu un astfel de spectacol, Teatrul „Csiky Gergely" le oferă spectatorilor săi un prilej de bucurie, iar actorilor, şansa de a se redescoperi.

M.C.C.

Doi români, autoarea franceză Anca Visdei şi regizorul american Florin Fătulescu, şi-au dat întîlnire la Braşov

VIAŢA DUPĂ MOARTE

FECIOARA ŞI MOARTEA de Ariel Dorfman. Traducere de Marica Beiligan ● TEATRUL LEVANT ● Data premierei: 26 martie 1993 ● Regia: Cristian Hadji-Culea ● Decoruri şi costume: Ştefania Cenean ● Distribuţia: George Constantin (Roberto Miranda), Dana Dogaru (Paulina Salas), Dan Condurache (Gerardo Escobar).

În literatură cel puţin, soarta eroilor e de invidiat: ei mor jerfindu-se pentru o idee – de obicei nobilă –, urmaşii lăudîndu-le curajul şi neînfricarea. Supravieţuitorii – chiar cînd au norocul să trăiască clipa victoriei ideilor lor – încep să aibă dubii cu privire la noblețea reală a ţelului. Victoria, pentru ei, se traduce în memoria fricii şi a umilinţei, a tăcerii, a ambiguităţii. Probabil de aceea supravieţuitorii nu sînt consideraţi eroi, ci doar victime.

Fecioara şi moartea, piesă a unui autor hoinar pe mapamond şi care a cunoscut multe înfăţişări ale terorii politice, mărturiseşte neputinţa cuvintelor în exprimarea ultimă a erorii. Nucleul tragic este în afara piesei şi dincolo de ea, convenţia scenică analizează mecanismul mizer al compromisului. Doar moartea consacră eroismul, doar ea păstrează puritatea...

Paulina Salas este o supravieţuitoare, o femeie care a suferit, iar acum încearcă să-şi facă dreptate într-o „ţară care este probabil Chile, dar poate fi orice ţară în care s-a instalat un guvern democratic, primul după o lungă perioadă de dictatură". Întîmplarea creează triunghiul dramatic ideal al dezbaterii: călăul adus de o „faptă bună" poposeşte în casa victimei căsătorite cu preşedintele viitoarei comisii de cercetare a abuzurilor dictaturii.

Dinamica noţiunilor de dreptate şi adevăr, de căinţă şi mărturisire, de uitare şi iertare se poticneşte mereu în realitatea trăirii, în neputinţa umanului de a ordona inumanul, în schematismul şi clişeele raţiunii confruntate cu iraţionalul. În interpretarea Danei Dogaru, amintirea suferinţei se confundă cu suferinţa însăşi şi nici un fel de revanşă nu o poate diminua. Adevărul ei este netransmisibil, dreptatea e imposibilă, uitarea e aparentă, pentru ea căinţa călăului e întinată de frică şi minciună. Performanţa actriţei dă un sens profund şi piesei, şi spectacolului: procesul – meschin, vulgar – pe care personajul îl construieşte pe scenă nu este decît imaginea deformată a mutilării interioare. Visul răzbunării este de fapt un coşmar în care cele mai pure intenţii se maculează, se convertesc în gesturi şi forme urîte, murdare. Ceea ce a trăit această femeie în relaţia cu călăii ei nu poate fi nici explicat, nici răzbunat. Actriţa joacă personajul care pune în scenă imposibilul proces cu conştiinţa clară a zădărniciei încercării, vedem cenuşa sub care pîlpîie încă focul, victima care şi-a ratat eroismul, feminitatea iremediabil ultragiată, viaţa de după moarte.

George Constantin este un actor care îşi poate însuşi în mod credibil orice biografie. O face şi în acest spectacol, în condiţiile în care piesa îi oferă puţine puncte de sprijin. Doctorul Miranda, chemat de poliţie să decidă asupra limitei de rezistenţă a victimelor, s-a alăturat torţionarilor dintr-un vag sentiment de răzbunare şi o acută conştiinţă a impunităţii. Şi totuşi acum, cînd adoptase atît de iscusit strategia discursului democratic, este recunoscut de Paulina pe temeiul unor probe care ar putea fi oricînd contestate. Firește, neagă. Apoi, la fel de firesc, mimează regretul, de frică e gata să mimeze şi remuşcarea. Doar Gerardo e dispus să accepte mascarada. Soţul Paulinei, juristul care are misiunea oficială a dreptăţii, nu are şi pasiunea ei. Parcă mai puţin manierist ca altă dată, Dan Condurache desenează mediocru mediocritatea personajului.

Regia semnată de Cristian Hadji-Culea „se topeşte" în actori, evitînd versiunea proprie asupra dramei.

Prin această premieră (cu dramele şi conflictele ei colaterale legate de problema atît de nouă a drepturilor de reprezentare), directoarea Teatrului Levant – actriţa Valeria Seciu – dovedeşte că iniţiativa particulară poate fi un serios patener de competiţie la capitolul ambiţii civice şi artistice.

MAGDALENA BOIANGIU

foto: Cosmin Bumbuţ

George Constantin, Dana Dogaru şi Dan Condurache

CRONICA ● CRONICA ● CRONICA

„UNDE FUGIM DE ACASĂ?“

MARIN SORESCU

*****
la un spectacol eveniment

****
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

***
nu trebuie chiar să fugiţi, dar e bine să mergeţi la acest spectacol

**
dacă tot vreţi să fugiţi de acasă...

*
fugiţi, dar pe propria răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuţă“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	MAGDALENA BOIANGIU	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU
Rivalii de R.B. Sheridan Teatrul Naţional din Bucureşti		*	**
Părinţii teribili de Jean Cocteau Teatrul Naţional din Bucureşti	**		**
Ghetou de Joshua Sobol Teatrul Naţional din Bucureşti	****	****	*****
Porunca a 7-a de Dario Fo Teatrul „Bulandra“	***	**	***
Richard III de Shakespeare Teatrul Odeon	****	****	****
Arşiţa şi viscolul de Mihai Ispirescu Teatrul „Nottara“	***	***	***
Amphitryon de Molière Teatrul de Comedie	***	***	***
Dacă dă Dumnezeu şi ploua de Denis Dinulescu Teatrul Mic	*	*	
Fecioara şi moartea de Ariel Dorfman Teatrul Levant	***	***	***
Teatru descompus de Matei Vişniec Theatrum Mundi	****	***	***
Underground după Maxim Gorki A.T.F.	***		***
Jocul de-a măcelul de Eugen Ionescu A.T.F.	****		***

ELEVII CUMINŢI DE LA PITEŞTI

Turneul Teatrului „A. Davila" din Piteşti s-a desfăşurat în absenţa criticii şi, ceea ce a fost mai neplăcut, în absenţa publicului. Altă dată colectivul piteştean vizita frecvent scenele bucureştene, oferind imaginea unei trupe echilibrate sub raport profesional, cultivînd un teatru care consolida tradiţia raportîndu-se la inovaţie, dînd şansa afirmării unor personalităţi regizorale şi actoriceşti. În ultimii trei ani firescul în materie de turnee a fost serios tulburat, efortul pentru o deplasare la San-José (Costa Rica) stimulînd mult mai mult iniţiativa oamenilor de teatru decît autostrada Bucureşti - Piteşti. E cert că directorul de la Piteşti, Sorin Zavulovici, n-a ţinut seama de context cînd a programat deplasarea, n-a ştiut că exact în acele zile Festivalul de la Braşov convocase toată suflarea validă a emiţătorilor de opinii teatrale, n-a aflat că publicul bucureştean a devenit mult mai capricios în materie de spectacole. Astfel, ceea ce s-a dorit a fi sfidarea implicită a copilului cuminte care şi-a făcut conştiincios lecţiile în timp ce geniile şi repetenţii se iroseau în discuţii, această „sfidare" a căzut în gol. În materie de teatru, şi cuminţenia, ca să fie eficientă, trebuie să beneficieze de o anumită punere în scenă.

În privinţa repertoriului, teatrul dovedeşte continuitate în preocupări, aceeaşi opţiune pentru valoarea literară care înnobilează şi dă semnificaţie discursului scenic: **Pescăruşul** de Cehov, **Preludiu la Electra** de Petru Dumitriu (premieră absolută), **Gîlcevile din Chioggia** după Carlo Goldoni sînt titluri care dovedesc că marele repertoriu este abordat fără complexe de inferioritate şi, în acelaşi timp, dorinţa de a face din acest mare repertoriu pîinea zilnică a teatrului şi nu cozonacul cu care sînt trataţi doar musafirii.

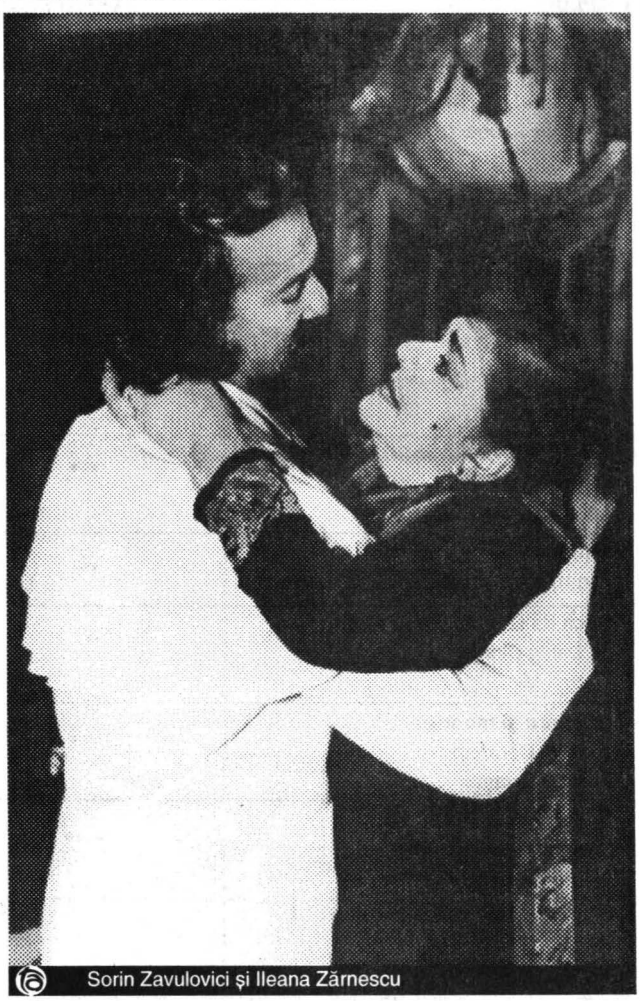
Matei Varodi, regizorul celor două drame, găseşte de fiecare dată o idee ordonatoare care face legătura între experienţa de viaţă a spectatorului şi dinamica întîmplărilor scenice. În **Pescăruşul**, eşecul reprezentaţiei cu piesa lui Kostea Treplev se prelungeşte în destinul tuturor personajelor, atingîndu-le pe toate cu aripa ratării. Pescăruşul este ucis şi de literatura găunoasă, dar sinceră a lui Kostea Treplev şi de scrierile lui Trigorin, meşteşugarul cu succes la public. Între ei, amuzat şi trist, Cehov vorbeşte despre necesitatea de a purta cu demnitate crucea. Decorul semnat de Mihaela Dinu-Piţigoi decodifică de la bun început ideea spectacolului, pe care interpreţii o expun şi o recompun pe măsura înţelegerii şi talentului fiecăruia. Din păcate, melodrama rezolvă prea des şi la suprafaţă misterul personajelor cehoviene.

În **Preludiu la Electra** actorii refac sub ochii spectatorului demersul autorului: perenitatea mitului se verifică prin modul în care suportă motivaţiile psihologice şi tensiunile tulburi adăugate în trei milenii de trăire. Mitul nu se clatină, în schimb tonul spectacolului ezită între grandilocvent şi terestru, pierzînd contactul cu adevărul dramei.

În ambele spectacole regizorul propune puncte de plecare valabile, din păcate insuficient incorporate în ţesătura scenică, autonomă de la un moment dat faţă de concepţia care a determinat-o. Se cuvin a fi menţionate interpretările lui Ion Roxin (Sorin şi Agamemnon), Dan Ivănesei (Treplev şi Egist), Sorin Zavulovici (Trigorin), Wilhelmina Sovinski-Câta (Clitemnestra). Luminiţa Borta (Nina Zarecinaia, Casandra) are datele care îndreptăţesc distribuirea ei în roluri aducătoare de aplauze şi de glorie, dar stîngăcia ţinutei şi repertoriul limitat al atitudinilor ameninţă să transforme calităţile într-un timpuriu şi fatal manierism.

Spectacolul cu **Gîlcevile din Chioggia** după piesa lui Carlo Goldoni şi în regia lui Mihai Dobre trebuie considerat un accident. În absenţa oricărei alte indicaţii din program, bănuiala mutilării şi „suburbanizării" textului se îndreaptă spre acesta din urmă. Ironia subţire a autorului italian faţă de lumea de mahala a Chioggiei este înlocuită cu rîsul gros prin care mahalaua batjocoreşte mahalaua. Efectul e redundant, deci obositor, trupa nu posedă calităţile elementare necesare unui musical, adică voci plăcute şi graţie în mişcare. Cazna cu care se mimează veselia răspîndeşte o mare tristeţe. Nicicînd un elev cuminte nu e mai zăvorît în mediocritate decît cînd vrea să semene cu adevăraţii derbedei.

MAGDALENA BOIANGIU



Sorin Zavulovici şi Ileana Zărnescu

AŞTEPTÎND SPECTACOLUL–EVENIMENT

Proştii sub clar de lună

Turneul Teatrului Naţional din Iaşi reconfirmă la Bucureşti impresia favorabilă prilejuită de o întîlnire recentă, la sediu, a trupei cu un grup de critici teatrali. „Profesionalitate", „o soliditate ce dovedeşte valoarea", „opţiuni repertoriale terme, îndreptate spre texte substanţiale", „normalitatea activităţii artistice", „un moment bun al biografiei sale" – sînt aprecieri critice care se dovedesc în continuare pertinente şi actuale. Programul prezentat în sălile Teatrului Odeon şi ale Teatrului de Operetă a fost complex şi coerent, cu o dimensiune elevat culturală. El indică o viziune de perspectivă, o strategie de acţiune. Titlurile de pe afiş certifică alegerea unor texte aparţinînd unor scriitori valoroşi din dramaturgia universală, ca şi promovarea în mod special a piesei contemporane. Teatralitatea montărilor se caracterizează printr-o vizualitate elaborată în planul esenţei, expresie subtilă şi profundă a frămîntărilor social-politice, existenţiale ale societăţii româneşti în acest timp convulsiv. O echipă omogenă, cu individualităţi şi artişti de relief din toate generaţiile, în toate compartimentele – actorie, regie, scenografie, secretariat literar –, condusă de un animator cu personalitate, directorul Val Condurache, a reuşit să-şi finalizeze proiectele în momente teatrale revelatoare. Din microstagiunea oferită la Bucureşti trei reprezentaţii, **Proştii sub clar de lună, Angajare de clovn, Spectatorul condamnat la moarte,** s-au impus deja în conştiinţa publicului şi a oamenilor de teatru, fiind pe larg comentate şi în paginile revistei „Teatrul azi".

A cucerit, stîrnind hohote de rîs, originala viziune a regizorului Ovidiu Lazăr şi a scenografului Nicolae Ularu asupra piesei lui Teodor Mazilu **Proştii sub clar de lună.** Spaţiul de acţiune al personajelor, o gară, este imaginea metaforică a unei societăţi în tranziţie, a unei lumi alienate, aflată într-o permanentă stare de provizorat. În această ambianţă se răsfrînge tulburător existenţa dramatică a concitadinilor noştri de astăzi, în chipul deformat de meschinărie, impostură, viciu, dorinţă de acaparare şi parvenire al eroilor mazilieni, întruchipaţi cu vivacitate comică de actorii Ion Sapdaru (Emilian), Tatiana Ionesi (Ortansa), Teodor Corban (Gogu), Ruxandra Bucescu (Clementina), Dan Aciobăniţei şi Virginia Raiciu (părinţii Ortansei). Îi secondează cu adecvare Constanţa Lercă, Daniel Busuioc, Vitalie Bichir.

Prin două spectacole meritorii, Naţionalul ieşean marchează creator şi destinul unui alt dramaturg contemporan, Matei Vişniec, afirmat după decembrie '89. Cu aluviuni beckettiene şi ionesciene asimilate, tînărul scriitor construieşte, în **Angajare de clovn,** o parabolă tristă şi crudă a condiţiei umane, invitînd la reflecţie. Trei clovni bătrîni, aflaţi la apusul carierei şi al vieţii, îşi dispută cu ferocitate un singur loc, care se dovedeşte a fi şi cel din urmă – al morţii. Într-un spaţiu auster, rece, denudat, animat doar de costumele multicolore, teatrale ale eroilor (scenografia: Ileana Huber), treptele pervertirii fiinţei umane sînt puse sub lupă cu luciditate. Personajele se ascund, se pîndesc, se suspectează reciproc, desfăşoară complicate stratageme pentru a se înşela unele pe altele, pentru a-şi anihila aproapele, angajate într-o cursă absurdă. Fac acest lucru cu frenezie, cu înşelătoare candoare, cu exasperare , cu violenţă, cu tragism, într-o montare elaborată cu rigoare şi precizie, cu rafinament al detaliilor de regizorul Nicolae Scarlat. Mizanscena prilejuieşte exemplare recitaluri lui Florin Mircea, cinicul, tenebrosul, onctuosul Peppino, lui Petru Ciubotaru, patetic, labil, vulnerabil, în durerosul Nicollo. De asemenea, actorului Dan Aciobăniţei, interpretul obtuzului, grobianului Filippo. O apariţie tăcută, dar elocventă pentru universul închis, lipsit de speranţă al piesei este Gelu Zaharia în Clovnul bătrîn. Cu această reprezentaţie, premiată în 1991 la „Săptămîna teatrului scurt" de la Oradea, şi cu **Socrate** de Dumitru Solomon, regizorul Nicolae Scarlat reuşeşte performanţa admirabilă de a realiza două spectacole participative şi incitante, acum cînd se invocă atît de des criza piesei româneşti contemporane pe scene.

Un argument care infirmă această opinie este şi **Spectatorul condamnat la moarte** de Matei Vişniec, un exerciţiu dramatic cu variaţiuni pe teme preluate din poetica teatrului absurdului. Această alegorie despre condiţia de spectator pe scena teatrului, dar şi pe marea scenă a lumii, este tratată de regizoarea Irina Popescu–Boieru şi de scenografa Rodica Arghir sub forma unui happening. Modalitatea regizorală prin care, împreună, spectatorii şi interpreţii devin ad-hoc actori, tensionează relaţiile dintre personaje, dintre eroi şi public. În acest joc derutant, neliniştitor, în care călăii şi victimele îşi schimbă mereu rolurile, portretizează, cu vibraţie şi forţă, Florin Mircea, Constantin Avădanei, Doina Deleanu, Puşa Darie, Adi Carauleanu, Emil Coşeru, Liviu Manoliu. Creionează pregnant cîteva schiţe de portret Ion Sapdaru, Gelu Zaharia, Doru Zaharia, Gheorghe Marinca, Radu Zetu, Teodor Corban.

Turneul ieşean ne-a prilejuit şi cîteva întîlniri inedite. Prin premiera absolută **Culoarul cu şoareci** l-am cunoscut pe reputatul prozator Nicolae Breban în ipostază de dramaturg. Din caietul-program aflăm că piesa a fost scrisă de autor într-un moment de criză, în 1980, şi că textul i-a plăcut lui Lucian Pintilie, care intenţiona la un moment dat să-l monteze. Scriitorul mărturiseşte: „Un debut teatral întîrziat, cum se vede, mult întîrziat aş spune: un debut aproape uitat, nesperat, aproape o utopie! Îi mulţumesc, de aceea, Iaşului, lui Val Condurache şi lui Ovidiu Lazăr, ca şi actorilor ce mă joacă şi fac indescriptibilul efort de a împrumuta viaţă frazelor mele. **Culoarul...** este, cum obişnuiesc eu să spun, o aşchie, o frîntură din **Bunavestire** prin problematică, prin atmosferă; din lumea grotescă, păstoasă, carnavalescă, dar şi coşmarescă din anii dictaturii – prin tipologie". În tablouri secvenţiale, printr-o acţiune simbolică,

Spectatorul condamnat la moarte

TEATRUL NAŢIONAL DIN IAŞI

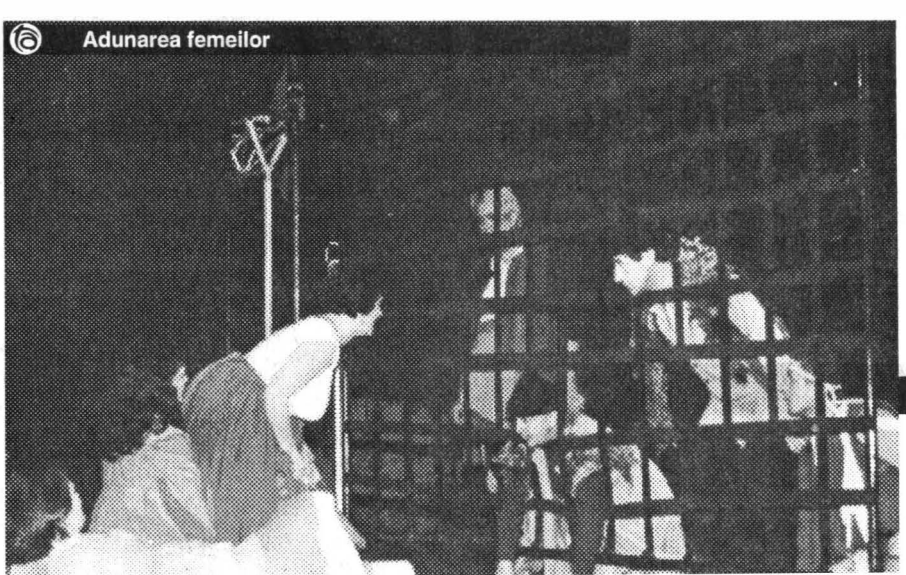
personaje emblematice pentru un anume timp – Generalul, Sanepidul, Comerţul. Poliţistul – încearcă inconştient sau conştient să evadeze dintr-o realitate alienată. După ce atentează pe rînd la puritatea unei fiinţe fragile, după ce o maculează după bunul-plac, ar vrea să se salveze cerşindu-i dragostea, ocrotirea. Realizînd bezna din jur şi din ei înşişi, văd o cale de a se elibera prin afecţiunea împărtăşită a eroinei. În sifonăria dominată de straniul angrenaj, maşinărie infernală a unui spaţiu ce ţine de subterană, de subsolul vieţii (excelent imaginat plastic de scenograful Nicolae Ularu), eroii izolaţi de lumea degenerată şi tristă de afară se străduiesc să-şi umple cu disperare vidul existenţial, să-şi regăsească adevărul fiinţei, trăind în vecinătatea visului şi a himerelor. Premisa dramatică a textului, insolită, nonconformistă cucereşte. Dar, pe măsură ce trama evoluează, prin modul cum e dezvoltată îşi pierde mişcarea vie, se transformă treptat într-un discurs convenţional. Demonstraţia schematizează relaţiile dintre eroi, sărăceşte omenescul din structura personajelor. Piesa devine în final o alegorie în care retorismul replicilor tace la un moment dat ca golgota acestor victime ale unui sistem totalitar să pară „datată", marcată de imediat, fără forţă de generalizare. Mizanscena lui Ovidiu Lazăr e coerentă, dar în general în tonuri apăsate, patetice, nereuşind să anime partitura pe tot parcursul reprezentaţiei. Imaginea capătă mister teatral, vibraţie şi emoţie dramatică pe porţiuni reduse, cînd elocvenţa stăpînită a autorului şi a regizorului o permite. Mai ales în confruntarea torturantă dintre Poliţist (Ion Sapdaru), Sanepid (Florin Mircea), Comerţ (Teodor Corban), ori în bravada cinică şi deziluzionantă a idealurilor trădate, proprie Generalului (Emil Coşeru). Ceilalţi interpreţi conturează în linii ezitante, mai groase sau mai diluate, cîteva măşti: Marieta (Ada Gârţoman–Suhar), Ecsin (Petru Ciubotaru), Bîrsan (Dan Aciobăniţei), Femeia (Constanţa Lercă), Virgil (Radu Zetu), Aslan (Volin Costin). Cristina Cherţ, în rolul protagonistei, irezistibila şi vulnerabila Coca, joacă inexpresiv, caracterizează epidermic, actriţa – foarte tînără, de altfel – neavînd maturitatea profesională necesară unei asemenea partituri. O colaborare cu dramaturgul pentru echilibrarea şi armonizarea structurii dramatice a textului, o viziune regizorală epurată de obsesiile „revoluţionare" postdecembriste, devenite la rîndul lor, prin supralicitare, scheme, clişee, lozinci (care altă dată ne agresau) ar fi asigurat acestei opţiuni repertoriale notabile şi ecoul artistic pe care îl presupunea.

O premieră pe ţară a fost şi spectacolul cu piesa **Cu cărţile ascunse** de Antonio Buero Vallejo. Este un text mai puţin semnificativ pentru originalul scriitor spaniol. O dramă domestică, a cărei temă de reflecţie este nefericirea existenţei în cuplu cînd jumătăţile de măsură, minciuna, orgoliul rănesc, falsifică relaţiile dintre membrii unei familii. În acest demers, autorul se opreşte la un prim nivel, cel enunţiativ. Tonul conflictului este unul minor, o anume prolixitate, în care abundă coincidenţele şi enigmele repede soluţionate, scade din tensiunea şi dramatismul scenelor. Aceste carenţe de construcţie sînt în bună măsură eludate de regizorul Mircea Marin. În ambianţa familiară, dar în acelaşi timp încărcată de un anume mister – prin sugestiile plastice subtile, creatoare de atmosferă ale scenografei Marfa Axenti – actorii evoluează foarte aproape de spectatori. Această intimitate le impune o stare, un tip de concentrare specială. Sub bagheta lui Mircea Marin, care se dovedeşte în acest spectacol un fin psiholog, interpreţii devin performanţi cu ei înşişi, oferind cîteva recitaluri. Astfel, farmecă jocul histrionic al lui Sergiu Tudose în cabotinul şi mitomanul Mauro. Emoţionează agitaţia nervoasă, crisparea Mihaelei Arsenescu-Werner în Adela, care-şi poartă stigmatul nefericirii în gesturi, în priviri, în tăceri, în rostirea învăluită a cuvintelor. Îi dă o dramatică replică mută Tatiana Ionesi în Anita, eroină ce îşi ascunde cu obstinaţie în tăcere resemnarea şi durerea. Aproape prin vîrstă şi experienţă de personaj, Constantin Puşcaşu îi evidenţiază nuanţat entuziasmul juvenil, frămîntările trecerii de la adolescenţă la maturitate. Cu fervoare, cu o anume intensitate vibrantă, Liviu Manoliu, în Juan, subliniază complex suferinţa eroului pe care viaţa l-a contrazis mereu în aspiraţiile sale; trădat de propriile limite, de imposibilitatea comunicării cu ceilalţi sau de incapacitatea celor din jur de a-l înţelege şi ajuta.

Turneul s-a încheiat cu un spectacol Aristofan – ludic, vesel, încîntător, plin de poezie. „Utopia politică" din **Adunarea femeilor** seduce, în viziunea regizorală stilizată, esenţializată a lui Alexandru Dabija, prin eleganţă şi vitalitate. Alungarea bărbaţilor de la conducerea cetăţii, instaurarea dictaturii femeilor, care decretează existenţa în colectivitate, împărţirea şi folosirea bunurilor materiale în comun, reverberează contemporan, stîrnind ilaritate. În scenografia Marfei Axenti, metaforică, modernă ca viziune plastică, concentrată pe simbolul falic, Alexandru Dabija apelează la „sursele comicului universal", evitînd capcana „localizării", a „politizării" la zi. El explorează cu umor spiritual ceea ce este vital şi elementar în natura umană. Jubilaţia zeului Eros oferă un spectacol exuberant, ce angajează total jocul de echipă al trupei. Lirici, comici, groteşti, actorii se desfăşoară cu voluptate bine stăpînită de regizor: Despina Marcu, Adina Popa, Ada Gârţoman-Suhar, Doina Deleanu, Ruxandra Bucescu, Georgeta Păduraru, Petru Ciubotaru, Dan Aciobăniţei, Adi Carauleanu, Constantin Avădanei. Din corul femeilor şi al bărbaţilor se detaşează, prin fantezia comică şi mobilitatea corporală remarcabilă, Ion Sapdaru, Florin Mircea şi Tatiana Ionesi. O reprezentaţie care pledează pentru colaborarea în continuare cu regizorul Alexandru Dabija, a cărui prezenţă s-a dovedit pentru interpreţi creatoare şi profitabilă.

Turneul Teatrului Naţional din Iaşi a fost un succes. Un succes asigurat de exigenţele repertoriale, de nivelul montărilor, de prestigiul artistic al colaboratorilor şi al membrilor echipei, de calitatea intelectuală şi grafică a materialelor documentare (realizate de Florin Faifer, Nichita Danilov, Radu I. Petrescu), de afluenţa de public şi de interesul oamenilor de teatru. Această microstagiune situează cu siguranţă Naţionalul ieşean în orizontul mişcării teatrale naţionale, reclamînd în acelaşi timp mult aşteptatul spectacol-eveniment.

LUDMILA PATLANJOGLU



LUARE DE PULS, LĂSARE DE SÎNGE

Împărţirea producţiei teatrale a televiziunii pe stagiuni este, probabil, reflexul de sincronizare a oaspeţilor noştri de fiecare seară cu viaţa scenelor de scîndură. Altminteri, teatrul TV încearcă să fie prezent pe micile ecrane în toate anotimpurile, chiar şi în vacanţă, fie cu noutăţi, fie cu preluări de spectacole de pe scenele unui teatru sau altuia. Lunga întrerupere a acestui serial - datorată în primul rînd sentimentului de zădărnicie şi de neputinţă pe care ţi-l creează distanţa în timp dintre premiera TV şi apariţia cronicii ei de „întîmpinare" - mă obligă la un fel de călătorie, de cursă cu obstacole pe traseul unei stagiuni teatrale ce mai poate încă oferi surprize, cu toate că timpul pînă la sfîrşitul ei convenţional e destul de scurt. E de la sine înţeles că, în acest demers, selecţia nu poate fi decît extrem de subiectivă, oricît de doct ai încerca s-o motivezi.

Este de remarcat, de la bun început, că stagiunea TV a pornit pe coordonate mult mai ferme decît pînă acum, încercînd să îşi croiască un repertoriu specific, ale cărui linii, cît de cît consecvente, ar putea fi rezumate cam aşa: 1. reevaluarea unor opere clasice sau intrate într-un patrimoniu aproape clasic, din dramaturgia românească şi universală; 2. încercarea de a sonda spaţiul dramaturgiei româneşti actuale, după posibilităţi.

Un anume aer de seriozitate şi uneori chiar de temeritate poate fi observat în felul în care piesele au fost alese şi tratate de către regizorii lor, chiar dacă, de multe ori, rezultatele au fost sub ambiţii. În orice caz, dacă de o schimbare la faţă evidentă nu se poate vorbi încă, efortul către coerenţă, către eleganţă şi mai ales întinerire a distribuţiilor este semnificativ şi stimabil. Mai mult, chiar piesele „de scîndură", spectacolele preluate de televiziune, au fost, în marea lor majoritate, cu adevărat meritorii, chiar dacă modalitatea de preluare este încă departe de a fi una adecvată, care să nu îndepărteze, ci să conserve farmecul originalului.

Dintre ofertele redacţiei de specialitate a televiziunii, mi se pare că trei s-ar putea distinge, cei puţin pînă în momentul de faţă (mai '93), prin calitatea înaltă a viziunii şi interpretării, formînd un fel de eşalon „de vîrf". În ordine cronologică, cea dintîi este montarea în studio a **Ciocîrliei** lui Jean Anouilh de către regizorul Constantin Dicu, un spectacol impresionant, elegant, discret, conceput plastic cu volum, imaginaţie, forţă de simbolizare (scenografia: Gh. Raszowski, costumele: Carmen Raszowski), filmat cu limpezime şi rafinată dozare între ansamblu, detaliu şi prim-plan de Cristian Nicolae şi montat dinamic de Emilia Andreescu. O distribuţie nu numai extrem de judicioasă, ci şi surprinzător de participativă, de omogenă în bucuria de a da viaţă unei piese care îşi confirmă încă o dată perenitatea, este condusă de regizorul C. Dicu către incandescenţa creaţiei şi creaţiilor (într-o rapidă enumerare, din pricina puţinătăţii spaţiului: Ana Ciontea, Paul Chiribuţă - ambii, în minuţioase şi splendide construcţii actoriceşti -, Ion Pavlescu, Radu Duda, Constantin Codrescu, Doru Ana). **Ciocîrlia** mi se pare cel mai frumos spectacol montat de televiziune în ultimii ani, o izbîndă evidentă a regizorului şi, în cu totul altă ordine de idei, o lecţie întrucîtva uluitoare despre capacitatea teatrului TV de a dărui unui **text** putere de semnificaţie, amplitudine şi rostire adîncă, atunci cînd el e „atacat" cu dragoste.

Dacă **Trenul din zori** de Tennessee Williams (fost **Trenul cu lapte nu mai opreşte aici**), tele-play realizat de Cătălina Buzoianu cu concursul a două mari actriţe, Olga Tudorache şi Carmen Galin, a ieşit, în mod ciudat, şi pretenţios, şi plicticos, plin de stîngăcii în decupajul filmic şi de dezechilibre în atmosferă, în decor, în costume, parcă nejustificînd opţiunea repertorială, în schimb un alt tele-play, **Oglindă** de Dumitru Solomon, în regia lui Silviu Jicman, s-a dovedit o foarte plăcută întîlnire între un scenariu „de actualitate" (depăşind, aşa cum era de aşteptat de la autor, nivelul poveştii de tip poliţist, adîncind, în schimb, nivelul analizei psihologice şi al semnificaţiilor general umane) şi o echipă într-adevăr profesionistă de realizatori. Regizorul şi-a conceput investigaţia aproape abisală cu o simplitate remarcabilă (atît de greu de obţinut, ştim bine, atunci cînd îţi propui să păstrezi acurateţea interpretării), dirijînd cu fineţe jocul actorilor spre un crescendo care acoperă cu emoţie atît prima parte, a faptului brut, cît şi cea de-a doua, a „demonstraţiei". Decorul unic al acestui trio de cameră, conceput de Virgil Popa, este firesc, esenţial, pus în relaţie cu secvenţele exterioare de început şi de sfîrşit, avînd rol simbolic, un cuvînt de bine cuvenindu-i-se aici atît de talentatului şi mereu surprinzătorului operator Mihai Truică. În sfîrşit, această poveste în care psihologia, acţiunea şi meditaţia se intrepătrund dinamic (parcă pentru a demonstra că prejudecata despre un Solomon exclusiv „filosofic" poate fi oricînd demolată) este întrupată de trei actori de mare forţă, ale căror creaţii extrem de complexe şi de bine dozate trebuie menţionate ca fundamentale în contextul stagiunii pe care o rezumăm aici: Florin Zamfirescu, Cătălina Mustaţă, Mircea Rusu.

Deja premiat cu laurii APTR pentru anul 1992, filmul lui Viorel Sergovici după **Domnişoara Cristina** de Mircea Eliade a pus în joc o adevărată desfăşurare de forţe artistice, într-o demonstraţie ad-hoc a faptului că, pînă şi atunci cînd mai nimic nu se poate, dacă obsesia artistului este una adevărată, fundamentală, totul se poate. La realizarea scenariului Sergovici a colaborat, cu evidentă rodnicie (ritmul, decupajele, esenţialitatea situaţiilor, hermeneutica dialogului), cu Adriana Rogovschi şi Florica Gheorghescu. Dacă rafinamentul plastic al imaginii nu e deloc o surpriză din partea operatorului-regizor-artist, la complexitatea atmosferei magice concură cu succes, de cele mai multe ori (minus scena incendierii), decorurile semnate de Dumitru Georgescu. (O paranteză: am mai scris o dată, la această rubrică, despre revenirea unora şi aceloraşi spaţii, exterioare sau interioare, în montările de televiziune; vezi aici palatul de la Căciulaţi, care a mai fost folosit anterior şi în alte spectacole, cu piese româneşti ori străine: o mai judicioasă şi mai imaginativă operaţie de documentare în ţară ar putea scuti televiziunea şi pe scenografi de repetiţii nedorite.) Costumele Eugeniei Botănescu sînt compuse în general cu acurateţe şi respect faţă de „stilul epocii", cu excepţia apariţiilor Cristinei (Mariana Buruiană), care trimit nu atît către misterul învăluitor scontat, ci către un soi de artificiai uşor bombastic, incomod în raport cu coerenţa ansamblului. (Un detaliu care poate părea nesemnificativ este „portretul" magic al Cristinei, un colaj penibil în care poziţia trupului din tablou este contrazisă şi de dimensiunea capului şi de poziţia acestuia, decupată fotografic şi fără har, anulînd intenţiile momentului în economia spectacolului.)

La realizarea acestui film care rămîne, pînă în clipa de faţă, vîrful de lance al producţiei redacţiei Teatru - Film concură o distribuţie de înaltă calitate: Adrian Pintea, Dragoş Pâslaru, Medeea Marinescu - o reîntîlnire foarte semnificativă a publicului cu fostul copil-minune al marelui ecran, acum evident o actriţă de vocaţie, şi mai ales Irina Petrescu, într-o compoziţie de o valoare emblematică pentru marea sa putere de interiorizare, dar şi pentru filmul ca atare.

Dacă n-am fi atît de sceptici cu privire la şansele redacţiei de a-şi vedea împlinit programul (în faţa unei „direcţii" care se ţine încă bine în şa, în pofida acumulării de gafe, devenită politică „globală"), am putea să ne imaginăm, cu naivă încredere, că **Domnişoara Cristina** ar însemna capul de serie al reevaluărilor culturale şi literare, atît de necesare, pe care teatrul TV le-ar putea oferi, spre bucuria celui mai mare – numeric – public de teatru de care se poate bucura un spectacol.

MIRUNA RUNCAN

DICTATURA FALSEI CELEBRITĂŢI

Dacă noi, îndîrjiţii privitori T.V., am fi preluat cînd se cuvenea controlul timpului afectat şezătorilor Dallas, multe dintre angoasele noastre arătau, astăzi, altfel...

Dar naivitatea de a crede că în episodul următor se vor petrece fapte decisive se plăteşte. O idilă, două, o logodnă, două, cîteva căsătorii ratate şi reluate cu fast, un abandon elegant, o înfiere sînt şi rămîn simple forme de curtoazie. Cît priveşte decesul sau învierea, ele au valoarea unor mărunte incidente din fosta piaţă Puişor. Cînd de pildă, Bobby a revenit la viaţă, n-a strigat nimeni: săriţi! Ni s-a înfăţişat sub duş, gol, desigur, doar nu îmbrăcat (deşi după cîte semne că n-ar fi în toată firea a dat familia Ewing, încă unul nu mai conta) şi după ce i-am admirat spatele, torsul şi surîsul superior de ins în formă, am început lupta dreaptă dar grea cu ce să reţinem şi ce să uităm din coşmarul de cîteva trimestre al Pamelei. Aşadar, cînd şi cum s-a produs cernitul eveniment? Cum şi cînd s-au consumat crizele, disperările, regretele, raptul melancolic? Ce mai e şi ce nu mai e valabil din fiecare destin, în fiecare cuplu? Unde eram noi în ceasul teribilelor prăbuşiri? E ca şi cum de la strabism convergent, prin lentile de corectare, ajungi, cu puţin noroc, la strabism divergent, tot chinuindu-te să reiei peripeţii, tărăşenii, amantlîcuri eşuate sau reactualizate, confundînd şi întrebînd cu seninătatea amnezicului Agamiţă Dandanache: „Si domnul? Si doamna? Si dumnealui? Si dumneavoastră?" „Si pînă să-ţi faţi o idee, coniţa mea", trece episodul, vine altul. Reluaţi momentele cum vă vine, stimaţi privitori, că doar n-o să ne astenizăm din atîta lucru! La ei, în Dallas, o astenie, o nevroză, o boală greu diagnosticabilă, rebelă la tratament nu e mare lucru. Pleacă beteagul într-o vacanţă şi capătă, dacă nu vindecare miraculoasă, oricum mai multe puteri să înfrunte viaţa lui de nevropat. La noi, nu toţi cei pe care îi ameninţă depresiunea nervoasă dau fuga prin lume să-şi revină. Cei mai mulţi trebuie să continue a semna condica dacă vor să nu piardă exerciţiul. Ale naibii discriminări!

La ei, un afacerist dionisiac şi o tînără fără frîu care-l vînează pocnind energic din tocuri se bucură de multă înţelegere. Dar dacă acelaşi se pomeneşte îndrăgostit de propria lui soţie, refăcută moral şi fizic în procesul muncii (de fapt, mai stranie ca oricînd, cu priviri de psihopată sub zulufii de culoarea cepei călite), dacă lui îi bate inima nebuneşte chiar şi după ce a luat-o a doua oară de nevastă alungînd concubina cu foc bengal şi invective, ei bine, în această situaţie se bucură de toată înţelegerea. Soţii sărbătoresc izbînda în doi sau în mai mulţi, la restaurant sau acasă, între pereţii vilei sau în aer liber, tîrăsc şi progenitura după ei, oricînd dispuşi să dea curs sentimentelor sub ochii noştri. Nimeni nu-i cercetează, nimeni nu le recomandă izolare clinică în încăperi capitonate, şi nici tratament corespunzător. Ca spectator poţi să-ţi pierzi minţile sau să mori liniştit pentru că la noi, urmînd tradiţia locală, înhumările sînt cel mai des definitive. La ei, însă, dă semne că i s-a făcut dor să vadă viii sau viile pînă şi bătrînul, descărnatul, înecatul Jock Ewing. Exemplarul masculin care ne inoportunează de cîteva săptămîni încoace, sub înveliş complet nou, parcă mai verde, mai apt să pună parul pe neamuri şi să le aducă la ordine, e tot unul cu cel descoperit de Miss Ellie după ce a ridicat cu distrată curiozitate privirile din poală spre obiectele de uz personal rînduite pe birou şi de acolo spre cetăţeanul din uşă. Adică e Jock însuşi?!?

Cînd încearcă Miss Ellie să se elibereze de groază printr-un răcnet, stop-cadrul bine plasat ne fereşte, pe moment, de mîntuitoarea apoplexie...

Aşa stînd lucrurile, nu e de ezitat între un episod din serialul *Dallas* şi un film al vacanţei de Crăciun prezentat de „20-th Century Fox" (fie şi) în vacanţa de Paşte.

Cu *Singur acasă*, băieţelul-minune Macaulay Culkin a adus beneficii de jumătate de miliard firmei producătoare. Şcolarul în cauză încearcă să se comporte normal într-o lume delirant de anormală, într-o familie de agitaţi puşi pe alergătură în grup compact, de la Chicago la Paris, să petreacă sărbătorile, ocazie cu care uită de el prin podul casei, unde ispăşea o umilitoare pedeapsă.

Bucuria despărţirii de scrîntiţii care-i ţin loc de familie ocrotitoare se manifestă plenar, dar, ca toate bucuriile, e de scurtă durată. Doi spărgători dau tîrcoale casei şi-l ameninţă personal, numai că nepreţuitul Kevin are o minte de contrabandist, cutreierată de fotoni în flux continuu. Răufăcătorii, de li se mai spune şi „bandiţii uzi" (altminteri, persoane de incontestabilă competenţă şi valoare profesională), vor fi brutalizaţi, traumatizaţi, descompuşi în factori primi şi-n forme stupefiante de acest puşti rahitic, prin ingeniosul său recurs la mijloace proprii.

Jocul imaginaţiei îi cuprinde într-o tripletă de aur pe regizorul Chris Columbus, pe scenaristul John Hughes şi pe interpretul minor. Mai greu e cu bandiţii uzi şi îngheţaţi, ştiut fiind că acolo unde un copil străluceşte, maturii „păleşte", cum spunea un plătitor de bilet, cu umor involuntar. Care e secretul filmului în cauză? El pare făcut pe un sistem perfect de termoreglare: în lumea adormită produce stare de veghe, în lumea surescitată produce calm şi echilibru. Îl văd cu plăcere amatorii de fabulos, de fantezie, de dialoguri subtile, de ritmuri trepidante care combină viteza de derulare a poantei desenului animat cu gagul comediei mute, într-un amuzant amalgam. Ei nu cred că e adevăr acolo, dar se bucură de parcă ar fi! Îl văd cu plăcere mamele şi taţii, gospodinele şi gospodarii, bătrînii şi bătrînele, copiii şi copilele. Îl văd cu plăcere toţi cei capabili să aprecieze nivelul de trai al Occidentului pentru care par să fie făcuţi: oamenii cu meserii importante, cu prestanţă, cu limbaj adecvat, cu simţ al profitului extrem de dezvoltat. Îl văd cu plăcere chiar şi cei care coboară lunar sau trimestrial cîte o treaptă a standardului şi care au reacţii de somalez la atîta bunăstare, fosforescenţă, luminiscenţă, abundenţă, case-palat scăldate în raze electrice, şosele ca-n palmă (acum realizez că filmul e făcut şi pentru edilii oraşelor patriei), şiraguri de becuri multicolore în copaci, ninsori ca din perne de puf desfundate, supersonice, decolări, zboruri şi aterizări de te ia ameţeala...

Pentru această categorie de spectatori nu există prea multe beneficii în lumea reală, în afară de beneficiul comentariului, al răbdării angelice, al încrederii în integrarea treptată în Europa, al ideii stabile că aici şi aiurea (mai ales aiurea) învingătoare vor fi consecvenţa plus puterea de sacrificiu, căci filmul e făcut şi pentru spiritele colocviale care o dau pe retorică de la lăzile de gunoi din colţul cinematografului pînă la lăzile de gunoi din faţa blocului;

pentru cei care ştiu cîte sortimente de detergenţi produce Occidentul, în timp ce Occidentul, din ignoranţă şi nepăsare, îi plasează, cu ţară cu tot, departe, hăt, acolo unde leii ar da ocol lianelor şi nu au la dispoziţie decît baobabii.

Şi uite-aşa, după două ore încîntătoare, revine spectatorul la păcatele lui mari, mici şi mijlocii, îl contestă pe băieţelul-minune că nu ar fi verosimil, îşi aduce aminte că seamănă cu nepotul nu ştiu cui, care le-a scos sufletul părinţilor, bunicilor şi educatorilor şi că, în general, să te ferească Dumnezeu să ai aşa ceva la uşă! Mai bine în faţa televizoarelor, să asistăm la dezastrul absolut din Texas şi să-i luăm în primire consecinţele...

Zice un înţelept contemporan, fără nici o legătură cu cele relatate:

1) Răspunde prostului pe măsura prostiei lui, ca nu cumva să creadă, în trufia lui, că are dreptate.

2) Să nu răspunzi prostului potrivit prostiei lui, ca nu cumva să fii asemenea lui.

Alege!

JULIETA ŢINTEA

PUNCTE DE VEDERE • PUNCTE DE VEDERE • PUNCTE DE VEDERE

S.L.R.

La început a fost cuvîntul, zice Biblia. La început a fost mişcarea, însoţită cel mult de sunetul nearticulat, zice – ori lasă a se înţelege – Darwin. Dilema, încă nerezolvată (şi cine ar putea s-o rezolve?), planează şi asupra teatrului, născînd nu numai înverşunate polemici teoretice, dar şi două modalităţi practice opuse, ba chiar ostile una celeilalte: teatrul cuvîntului şi teatrul imaginii. Adeziunea, fie cît de înflăcărată, la unul sau la altul dintre aceste curente nu are în sine nimic condamnabil; răul apare atunci cînd, în artă, ca şi în religie, sport sau politică, adeziunea se transformă în fanatism, exclusivism, intoleranţă, agresivitate. Cu rezultatele cunoscute.

Teatrul românesc a fost ţinut să se conformeze, ani întregi, unui realism (socialist) care, asociindu-şi în mod abuziv numele lui Stanislavski, a impus dominaţia apăsătoare a cuvîntului; căci, socoteau cenzorii, mai lesne controlabil, acesta putea fi mai uşor epurat de orice nuanţă subversivă. (Că în realitate lucrurile nu stăteau chiar aşa o dovedeşte un număr de piese scrise în acei ani şi care, deşi au dat destul de lucru vigilenţilor de profesie, a fost totuşi considerate prea „rele" spre a „merita" să fie aduse pe scenă altfel decît, cel mult, în limbile „naţionalităţilor conlocuitoare".) Reacţia creatorilor de spectacole nu a întîrziat să se producă. Ea a îmbrăcat două aspecte şi s-a manifestat pe două planuri: artistic-profesional, conducînd la tentative fericite de „reteatralizare a teatrului" prin privilegierea imaginii scenice sau, oricum, prin aducerea ei la un nivel de importanţă egal cu acela al textului, şi ideologic, traducîndu-se, mai puţin fericit, printr-o evidentă mefienţă sau chiar printr-un marcat dispreţ faţă de cuvînt. Cele două planuri au acţionat convergent şi au avut, în ultimă instanţă, acelaşi efect: cuvîntul a fost osîndit, uneori în mod declarat, alteori în mod tacit dar nu mai puţin eficient, să rămînă în umbra celorlalte componente ale spectacolului, să le susţină, să le servească şi să le justifice semnificaţia, cu preţul de a-şi contrazice, nu o dată, propria semnificaţie. Printr-o dialectică stranie (nu cu totul inexplicabilă însă) s-a ajuns chiar la asocierea teatrului „de cuvînt" cu teatrul oficial, ideologizant şi apologizant, ori cu teatrul pur şi simplu prost, admiraţia şi simpatia, precum şi aureola disidenţei „tăcute" revenindu-i teatrului „de imagine". Desigur, acest curent de opinie, subteran dar cu atît mai tenace, s-a văzut nevoit să ocolească insulele unor excepţii; ilustre, acestea nu au fost însă (ori n-au fost socotite) mai puţin răzleţe.

Situaţia descrisă se referă la teatrul românesc pre-revoluţionar. 1989 putea să însemne, şi aici, o cotitură. Căci, nemaifiind supus niciunui control poliţienesc, niciunei operaţii de „purificare", cuvîntul avea, în principiu, toate şansele să-şi recapete locul firesc în contextul alcătuirii sincretice care e spectacolul teatral. Revirimentul apărea cu atît mai normal cu cît, în ansamblul teatrului din rîvnita Europă şi din întreaga lume, se constată în ultimii ani o mişcare generală de întoarcere la text (şi, evident, la actor). La rîndul lor, exigenţele financiare ale economiei de piaţă ar fi trebuit să îndrume lucrurile în aceeaşi direcţie fiindcă, ne place sau nu, oamenii vin la spectacolele „de proză", cum spun italienii, adică la teatrul obişnuit, în primul rînd pentru ca să audă o (anumită) piesă şi să vadă (anumiţi) actori; cînd doresc altceva, se duc la circ sau la reprezentaţiile de pantomimă. Cît despre intervenţiile specific regizorale, acestea sînt interpretate de „marea masă a publicului", cel mai adesea, ca o fidelă ilustrare a indicaţiilor din text. Spre verificarea acestor observaţii nu-i nevoie de un studiu adîncit; e suficient să asculţi conversaţiile dintre spectatorii-plătitori la ieşirea din sala de spectacol.

Dar, ca şi în multe alte segmente ale vieţii noastre, 1989 nu a adus nici aici schimbări esenţiale; nu în bine, oricum. În spectacolele postrevoluţionare cuvîntul continuă să fie tratat cu aceeaşi nepăsare ca şi înainte, cînd nu, de-a dreptul, cu silă faţişă. Ciudat este că persecutorii săi cei mai înverşunaţi se dovedesc tocmai aceia care, în mod logic, ar fi avut misiunea şi interesul de a-l apăra: actorii. (E greu de închipuit un regizor îndemnîndu-şi interpreţii la, de pildă, neglijenţă în rostire.) Ei par să uite că vorbirea articulată le este un instrument la fel de propriu, din punct de vedere profesional, ca şi expresivitatea corporală; de unde - o suverană şi, la limită, sinucigaşă indiferenţă faţă de „modul de folosire" adecvat.

În acest sens, cea mai frapantă constatare este aceea că, de trei ani încoace, pe scenele noastre nu se mai vorbeşte pe un ton normal ca intensitate. Se urlă. Probabil că în urma exercitării prea susţinute (de o parte sau de alta a baricadei) a darurilor sale politice, mai ales stradale, actorul român nu mai poate spune „Te iubesc!" decît cu furia civică şi sonoră cu care strigă „Jos X!" sau „Trăiască Y!". Destăinuirea celor mai ascunse gînduri şi a celor mai gingaşe simţăminte are loc într-un registru vocal acut, îndeobşte „de cap" (exclusiv creierul), de parcă discuţia s-ar purta între surzi ori între nebuni furioşi. În contrapartidă, replicile neutre afectiv sînt debitate cu vocea „de piept" cavernoasă şi ameninţătoare a unuia ce previne de fapt auditoriul asupra iminentului sfîrşit al civilizaţiei. Toate acestea sînt sesizabile, desigur, în cazul fericit că vorbele rostite pe scenă pot fi înţelese din sală. Foarte adesea, însă, cazul nu se petrece.

Dicţiunea (botezată de cei mai mulţi „dicţie", prin contaminare, pesemne, cu „frecţie") a devenit, chiar pentru comisiile de admitere la Arta actorului, o cantitate cu totul neglijabilă. Pe scenă sînt lăsaţi să ajungă oameni cu grave defecte de vorbire, cum este, de pildă, pronunţarea alterată a literei s. Cu toţii am asistat, şi nu tocmai rar, la spectacole în care se întîlneau trei soiuri diferite de sîsîială, asistenţei oferindu-i-se posibilitatea de a se distra făcînd comparaţii (ceea ce uneori o şi împiedica să adoarmă; dar asta e altă poveste). Rostite cu dinţii strînşi, cu limba împiedicată, cu buzele rigide, vorbele de pe scenă parvin în sală sub forma unei cacofonii zborşite din care, cînd şi cînd, se desprinde, stingher şi umilit, cîte un cuvînt ce te mai ajută să deduci cam pînă unde a progresat conflictul şi cît mai ai de suportat cazna; dacă însă piesa e necunoscută...

Alteori s-ar zice, dimpotrivă, că actorul român a prins mare drag de textul său; atît de mare, încît nu se îndură să dea drumul cuvîntului din gură dintr-o dată: emiterea unei vorbe e precedată de îngînarea surdă ori răsunătoare a sunetului iniţial şi succedată de lungirea identică a sunetului final. Exemplu: „Aaadicăăă vvvreiii sssăăă mmmorrr (variantă superioară: „mmmooorrr") şşşiii euuu". În situaţiile disperate în care cuvîntul nu se pretează acestui tratament, soluţia e la îndemînă: el va fi, pur şi simplu, repetat de cel puţin două ori, pentru ca spectatorul să-i sesizeze din plin greutatea, dobîndind totodată şi convingerea că actorul în chestiune are de luptat cu un rol mare, adică lung, deci important. Exemplu: „Trebuie, trebuie să, să, săsă-ţi spun, spun şi eu, şi-eu ceva, ceva." Şi asta nu o dată, ci de zeci de ori pe parcursul unui singur spectacol.

Tuturor acestora li se adaugă problema accentului regional, problemă arzătoare acum, cînd multvisata apropiere de noi a Moldovei de peste Prut capătă formă şi prin afluxul masiv de actori basarabeni spre teatrele noastre. Că aceştia aduc cu ei pronunţia de-acasă este un lucru, vrînd-nevrînd, firesc şi chiar mişcător; oricum, deloc vinovat. Că însă refuză, cîteodată cu obstinaţie, să se dezbare de ea nu mai e cîtuşi de puţin firesc, şi nici scuzabil. Un actor român, indiferent din ce zonă a ţării sau a globului ar proveni, o dată ce apare pe o scenă românească are obligaţia profesională (ca să nu umblăm la vorbe mari precum „etică", „patriotism" şi altele) să vorbească româneşte curat, corect şi cursiv; sau să tacă.

N-am vrea ca pledoaria noastră pentru cuvînt să fie înţeleasă ca un rechizitoriu la adresa teatrului imaginii şi a adepţilor săi. Am dori, în schimb, să fie privită ca un avertisment în legătură cu tot mai vizibila (şi audibila) deprofesionalizare, a altminteri talentaţilor noştri actori, izbitoare, în ciuda succeselor excesiv clamate, îndeosebi cu ocazia reuniunilor teatrale internaţionale; vremurile ce vin nu vor fi tolerante cu lipsa de meşteşug şi cu minima rezistenţă. În acelaşi timp, am sugera oamenilor de teatru ca, printre atîtea S.R.L.-uri, să strecurăm şi noi un S.L.R. – „Salvaţi Limba Română", societate culturală cu răspunderi nelimitate.

ALICE GEORGESCU

SPECTACOLUL ÎNVĂŢĂRII

„Uşi deschise. O săptămînă. Să intre cine vrea. Cine ne iubeşte. Chiar şi cine nu ne iubeşte. Noi nu avem nimic de ascuns."

Convenţia a funcţionat de-a lungul întregii săptămîni. Au intrat toţi cei care şi-au căutat motivaţii pentru iubire sau cîrteală. Dar chiar cînd n-ai nimic de ascuns, rămîne un nucleu tainic care nu se lasă descifrat. Dorind să arate publicului lucruri care în mod normal nu se văd, Facultatea de Teatru a creat de fapt un nou tip de spectacol, în care spectatorii străbat coridoarele şi se aşază în cele din urmă alături de actori, simţindu-le răsuflarea şi încordarea, cedînd dorinţei de a percepe fragmentul ca întreg, propunerea - drept proces finit. Luat ca atare, ca un spectacol de o săptămînă, momentul teatral trăit la Academia de Teatru şi Film a oferit, în pofida cadrului precar, motive de optimism. Desigur, permeabil la frămîntările realităţii cu tot ceea ce au ele confuz şi incert, învăţămîntul artistic nu a renunţat la criteriile profesionalismului, ale disciplinei artistice, la rigoarea în gîndire, la căutarea frumuseţii în expresie. Aici schimbarea nu este o scuză a impreciziei, ci o realitate care trebuie integrată într-un discurs ordonat. E o concluzie care ţine seama şi de acele examene neconcludente pentru calităţile studenţilor, şi de timpii în care zgomotul covîrşea discursul scenic, şi de acele momente cînd ifosele se substituiau gîndirii. Aceste eclipse fac parte din regula jocului propus de „uşile deschise", în care intră şi performanţele copiilor-minune, şi bolile de creştere. Deoarece talentul nu poate fi învăţat, rămîne ca în anii de ucenicie să se facă experienţa libertăţii care presupune şi cercetarea cărărilor spre nicăieri. Important e ca, atunci cînd uşile se închid, aceste experienţe să fie analizate cu seriozitate şi măsură în contextul unui set de valori precis definite. O primă garanţie a analizei pertinente pentru dinamica succes – eşec o constituie corpul profesoral, alcătuit din oameni cu experienţă pedagogică, cu prestigiu profesional, din tineri artişti dotaţi cu o certă creativitate, oameni cu răspunsuri foarte diferite la întrebarea „ce e teatrul?", uniţi prin acelaşi sentiment de iubire responsabilă. O a doua garanţie este alcătuită din studenţii secţiei de teatrologie. Rolul lor în organizarea spectacolului „Uşi deschise" a fost evident. Gazde politicoase şi neconvenţionale în acelaşi timp, studenţii teatrologi au dovedit că sînt gata oricînd să unească preocupările teoretice (exprimate cu acurateţe şi uneori cu vocaţie publicistică în programele de sală împărţite cu zîmbet la intrarea în fiecare sală de examen) cu prestaţia practică a omului de teatru pentru care, cum se spunea pe vremuri, „spectacolul începe în foaier".

Tentativa de a organiza discuţii în care să se pună note spectacolelor văzute şi să se dezbată problemele teoretice ce decurg ţine de ritualul acestor manifestări. Ca întotdeauna, împrejurările au făcut ca timpul afectat discuţiilor să fie extrem de înghesuit: s-au spus lucruri emoţionante, s-au făcut aprecieri pertinente, dar dezbaterea visată a rămas pentru altă dată. Nu e un reproş, ci doar o chemare spre o mai atentă potrivire a intenţiilor la mijloace.

Examenele anilor de actorie ne-au permis să întrezărim grila didactică, dar şi spaţiul creator care o transcende. O evoluţie promiţătoare a fost cea a clasei profesor Florin Zamfirescu (lectori, Doru Ana şi Virginia Rogin), care ne-a arătat şapte

Scenă din Nunta

ipostaze ale relației ei - ea. Studenții au demonstrat că au învățat să portretizeze, să găsească amănuntul care individualizează, să puncteze evoluția personajului. Competența alegere a textului a permis acestor scurte momente, trăite cu intensitate de interpreți, să împletească firul nesfîrșit al poveștii despre fragilitatea cuplului.

Commedia dell'arte prezentată de clasa profesorului Dem Rădulescu (lector - Dinu Marcuschino, asistent - Radu Duda) a fost un examen vesel care a creat performant iluzia spontaneității, exercițiu de grup pentru a cărui reușită e nevoie de mult orgoliu și de tot atîta umilință. O veselie sănătoasă, contaminantă, care te face să uiți preocupările de stil, augurînd perspective ca, peste numărul necesar de secole, și grupul „Diverfis" să devină obiect de studiu academic.

În prezentarea examenului Shakespeare, anul II, clasa profesorului Mircea Albulescu (lector - Cătălin Naum, asistent - Adrian Tilseri), ni s-a vorbit despre diferența dintre joc și joacă. Subtilitate cu desăvîrșire uitată de tinerii interpreți, care au tropăit și s-au fugărit cu rîvnă într-o explozie nefirească de energie vocală. Dacă a fost joc și nu joacă, atunci regulile au fost mereu încălcate. Caragiale a avut mai mult noroc în interpretarea anului III, profesor Grigore Gonța (conferențiar - Alexandru Lazăr, lector - Paul Chirițuță). În fragmentele prezentate, celebrele personaje au căpătat motivații și reacții inedite, în funcție de o realitate inteligibilă pe care interpreții au știut s-o sugereze.

Mai puțin izbutite au fost interpretările lui Caragiale date de tinerii regizori. După un Conu Leonida mecanizat și atonic - Vasile Nedelcu, anul III (clasa profesorului Aleka Visarion), și un D'ale Carnavalului în care plutește atmosfera din Macbeth - Doina Zotincă, fragmentul din O noapte furtunoasă – Ion Mircioagă –, în care „viziunea" n-a zdrobit comicul și „concepția" n-a negat realitatea autorului, a fost un moment de armistițiu între scena și text. Încalcat din nou cu La pește - Adnan Homan, tot din anul III (clasa conferențiar Silviu Purcărete, asistent Andreea Vulpe), izbutind să dovedească cît de plicticoasă e inteligența în absența capacității de a o transforma în expresie scenică.

Demersul analitic s-a exersat cu mai mult succes pe dramaturgia rusă: Vanea, ce-i cu tine aici? de Șukșin - montat de Liana Ceterchi, anul I, clasa conferențiar Gina Ionescu - și în fragmentul Pletoasa de Cehov - Dan Victor, anul II, clasa profesor Tudor Mărăscu, lector Mihai Manolescu. Examenul studenților din anul I Ada Maria Lupu, Lecția de gimnastică după Rainer Maria Rilke (clasa profesor Gina Ionescu), a dovedit o bună capacitate de a crea atmosferă, de a reliefa evoluția individului care se desprinde din grup și i se opune prin diferențiere.

Două evoluții ne-au creat impresia de spectacol autonom: Azilul de noapte de Gorki în regia lui Gavril Pinte și Nunta de Cehov, montată de Beatrice Bleont, ambii în anul II, clasa Tudor Mărăscu. Au fost două momente de teatru autentic, în care exegeza asupra textului se traduce în elemente de teatralitate subsumate ideii, actorii au o existență organică într-un cadru specific. Preocuparea pentru stil și ritm a sporit eficacitatea artistică a reprezentațiilor.

Lipsesc din această sumară trecere în revistă numele interpreților. E greu de formulat o judecată după o prestație fragmentară; sigur e că în cele cinci zile s-au perindat personalități în formare pentru care scena va fi un mediu propice de afirmare. Mai lipsește și înregistrarea fragmentelor oferite de secțiile de păpuși și coregrafie. Ele merită o discuție aparte, legată de existența instituțiilor profesioniste în funcțiune.

MAGDALENA BOIANGIU

OANA IOACHIM: „Niciodată actorul nu trebuie să fie mai prost decît personajul…“

Oana Ioachim a absolvit I.A.T.C. în anul 1990, la clasa prof. Ion Cojar. În timpul facultăţii, a jucat în spectacolele: **Profesor doctor Omu,** în regia Adrianei Popovici, la Casandra. **Vassa Jeleznova,** în regia lui Ion Cojar, la Teatrul Naţional şi **Dom Juan,** în regia lui Dragoş Galgoţiu, la Teatrul Mic. Ne-o putem aminti, de asemenea, pe Oana Ioachim în rolurile de absolvire: Miţa Baston din **D'ale Carnavalului** de I. L. Caragiale şi Cecily din **Cadrilul,** musical după Oscar Wilde.

Prin concurs, a devenit actriţă a Teatrului Mic, unde a fost distribuită de regizoarea Andreea Vulpe în trei roluri din **Mlaştina** de Caryl Churchill; apoi în personajul Colette din **Gaiţele,** în regia lui Florin Zamfirescu. În prezent, joacă în **Mătrăguna** de Machiavelli (regia: Dan Micu), în **Regăsire** de Luigi Pirandello, regizată de Cătălina Buzoianu, în **Jacques şi stăpînul său** de Milan Kundera, montată de Petre Bokor, şi în recenta premieră **Migrena** de Hanibal Stănculescu (regia: Radu Băieşu).

La T.V. a putut fi văzută în piesele **Sosesc de la Paris** după Tudor Musatescu, în regia lui Cornel Popa, în **Neînţelegerea** de Camus, în regia lui Dinu Cernescu, şi în **Bună seara, domnule Wilde** (spectacol preluat de la Studioul „Casandra“). A participat, de asemenea, la spectacole de varietăţi.

■ **După cum se poate observa, Oana Ioachim, te-ai bucurat de roluri consistente... Ai putea preciza un moment care, în profesiunea ta, ţi-a oferit cu adevărat sentimentul împlinirii?**

□ Întotdeauna m-am simţit foarte bine pe scenă. Ţi-am mai spus cîndva, într-un alt dialog, că din punct de vedere al pregătirii aş fi putut urma filologia sau cibernetica, dar, în ce priveşte împlinirea în viaţă, actoria este singura care îmi dă satisfacţii. Dar dacă mă refer la ce am făcut pînă acum pe scenă, consider că încă nu m-am întîlnit cu personajul care să-mi dea plenitudinea visată.

■ **Ai avut posibilitatea să lucrezi cu regizori de marcă. Cine ţi-a creat sentimentul unei foarte bune colaborări?**

□ Ion Cojar şi Dan Micu. Domnul Cojar este un mare specialist în lucrul cu actorul,este preocupat în mod deosebit de relaţia regizor-actor, lăsînd întotdeauna personajului dreptul la un scenariu propriu în funcţie de care să evolueze, iar Dan Micu este de neegalat în ce priveşte imaginaţia debordantă şi umorul.

■ **Ce înseamnă, după părerea ta, a fi un actor popular?**

□ Să fii pe gustul majorităţii. Există însă actori populari care sînt mari, şi actori populari care nu sînt mari. Şi există, din păcate, actori care nu sînt nici populari, nici mari. Sper să nu fac parte din ultima categorie... Oricum, eu nu-mi pun problema popularităţii. Întîi trebuie să învăţ să devin actriţă.

■ **În personajele pe care le-ai jucat pînă acum există un echilibru între temperamentul vulcanic, exploziv şi fineţea înnăscută...**

□ Dar asta este o condiţie primordială! Este tendinţa firească de a acoperi cît mai multe zone. Chiar mă preocupă foarte mult să nu mă cantonez într-o singură zonă.

■ **Mi-ai spus odată că nu ştii exact cum eşti ca actriţă, dar ca spectatoare eşti excelentă. (Oana:** Da, aşa este, şi acum cred asta...**) În „cariera“ de spectatoare ce te-a impresionat în ultima vreme?**

□ Marcel Iureş în **Richard III.** Mi se pare o lecţie de actorie, un vîrf al creaţiilor actoriceşti din ultima vreme în România şi un punct culminant al carierei lui Iureş. Consider că această izbîndă are valenţe internaţionale. Mi-a dat senzaţia unui actor englez venit la Bucureşti. I-aş fi spus „actor român de origine engleză“.

■ **Şi pentru că ai văzut tot ce se putea vedea ca spectacol de teatru în Bucureşti, ai putea face o remarcă generală?**

□ Lipsesc musicalurile adevărate, profesioniste. S-au făcut după revoluţie tot felul de spectacole, şi mai bune, şi mai puţin bune, de la nuduri pînă la seminarii... Ceea ce e foarte bine. Dar e nevoie şi de musicaluri, mai ales în condiţiile în care se cere actorului să fie total, să cînte, să danseze... Şi sînt mulţi actori, îndeosebi tineri, care pot juca şi îşi doresc să joace acest gen.

■ **Te numeri printre aceştia?**

□ Da. Foarte mult îmi doresc să joc Eliza Doolittle din **Pygmalion;** dacă s-ar putea, musicai.

■ **Crezi că un actor poate rezista în arta sa fără a fi moral?**

□ Îmi place întrebarea şi mă bucur că mi-ai pus-o. Nu mă pot erija în persoană care dă lecţii sau verdicte. Orice artist are calea pe care şi-o alege, drumul propriu. Dar, în ce mă priveşte, nu pot şi n-am să pot niciodată să mă accept în afara moralităţii.

■ **Un actor este prin definiţie un om de cultură?**

□ Ar trebui să fie. Mai ales noi, cei aflaţi la început de drum, sîntem obligaţi să facem o lege din preocuparea pentru cultură. Pentru mine cultura a ocupat un loc important în definitivarea personajelor. Cu cît eşti mai bogat interior, cu atît se construieşte personajul mai robust, mai complex... Actorul trebuie să aibă la ce apela. Pentru că actorul nu trebuie să fie niciodată mai prost decît personajul. Există actori care se nasc bogaţi interior şi îşi cultivă talentul prin intuiţie, experienţă, memorie afectivă.

■ **Cum este lumea teatrului privită dinăuntru?**

□ Chinuită. (**Pauză gînditoare.**) Ştii cum e? E ca la bucătărie. E mai frumos să vezi platoul decorat fără să asişti la pregătirea lui, să vezi un tort ornat fără să intri în bucătărie. Şi în teatru, ceea ce e bine să se vadă – şi demn de luat în seamă – este rezultatul.

■ **Ce părere ai despre revista „Teatrul azi“?**

□ Foarte bună. Sînt o cumpărătoare şi o cititoare constantă, am toată colecţia. Aştept cu real interes fiecare număr. Şi acum iartă-mă, dar peste un minut trebuie să intru în scenă...

Luîndu-mi la revedere de la Oana Ioachim, îmi doream să o putem vedea într-un rol pe măsura sensibilităţii, talentului şi sincerităţii ei. Iar Oanei aveam să-i mai doresc un singur lucru: să se bucure de atenţia cuvenită din partea regizorilor de film şi de teatru TV...

CLARA MĂRGINEANU

Vremea contractelor de muncă sau Toţi au dreptate!

În timp ce frenetica scenă adăposteşte oră de oră repetiţii, spectacole, şi iarăşi repetiţii, şi iarăşi spectacole, în culise se dau altfel de bătălii. Iată, în ceasul nefast al semnării contractelor de muncă, legile financiare, atît de puţin elastice, impunînd încadrări salariale rigide, trezesc animozităţi, supără, deranjează, scandalizează.

Directorul, care e persoana pusă să conducă o vreme colectivitatea, trupa, teatrul, încearcă să respecte legile acestea dure, stabilind nişte principii în care, de bună-seamă, crede. Cerînd îngăduinţa să pună deoparte pentru cîteva zile proiectele repertoriale, lecturile, studiul distribuţiilor, contractele cu colaboratorii – într-un cuvînt, teatrul –, directorul purcede la aceste îndatoriri administrative plicticoase.

Se declanşează mari patimi, imense supărări, se dezvăluie orgolii, vanităţi, invidii pecuniare sau profesionale. De fapt, toţi au dreptate.

Directorul are dreptate: procentul trebuie respectat, categoriile nu se pot întinde ca un gumilastic, asta e. În categoria I intră A, B, C, D, în a II-a F, G, H ş.a.m.d. Actorul care este în categoria a III-a are dreptate cînd spune că merită să fie în categoria a II-a. Joacă în patru premiere din cinci, nu bea, nu fumează, vine la timp la repetiţii.

„Şi ce dacă beau?! zice cel din a II-a. Beau, dar joc foarte bine şi nu sînt beat niciodată pe scenă. Păi ce, cîţi se compară cu mine? Problema e cîţi spectatori aduci la teatru. Nu e destul să fii serios şi disciplinat, mai e să ai şi talent. Eu am cu carul."

Are dreptate.

Are dreptate şi colegul Z, care de poimîine pleacă din teatru. Cum adică? A venit în teatru deodată cu soţia lui, ea a „săltat" la a II-a şi el a rămas la a III-a. Doar sîntem la fel de buni, nu-i aşa? Dacă nu-mi daţi şi mie a II-a, plecăm. Soţia are dreptate, a jucat mult şi a avut cîteva roluri principale în care a fost foarte bună. Şi soţul are dreptate, şi el a jucat, şi mult şi, crede el, bine. Deţine directorul vreun aparat de măsurat exact talentul? Nu, nu deţine.

F. pleacă într-un teatru în care categoria I nu prea e ocupată. Deduci că nu e plin de vedete. Pentru el contează cîteva mii de lei pe lună. Are dreptate. Are doi copii, şi banii nu-i ajung niciodată. „Bine, dar profesia?" încerci să-i aduci aminte. „Ce profesie? Săli goale acolo, săli goale aici."

L. este de-a dreptul iritată. „Poftim, cine-mi dă mie note pe munca de-o viaţă! Nu suport! Mă pensionez de la întîi! Un asemenea teatru nu mă mai interesează. Să fiu înlocuită peste tot. Vă bateţi joc de oameni!" „Poate te răzgîndeşti şi rămîi măcar pînă la sfîrşitul stagiunii. Nu te doare inima de teatrul acesta? Doar eşti una din fondatoarele lui" – îi spui. „De ăsta?! Nu mă mai interesează. E dreptul meu să mă pensionez. Dacă nu mă lăsaţi, vă dau în judecată."

Are dreptate. Chiar, e dreptul ei. A trecut cu cinci ani de vîrsta pensionării. Ce-i de făcut? Are şi ea dreptate. După patruzeci de ani de teatru merita categoria I.

„40, 60, ce mă interesează? Cîţi ani au stat unii sau alţii în teatru? Mie să nu-mi spună cît au stat, ci să-mi arate pe scenă, să-i văd eu acolo, pe scîndură, nu în cartea de muncă." Replica – dură, recunosc – vine dinspre cea mai tînără actriţă, domnişoara P. Are dreptate. Dar şi actriţa pensionabilă are: în tinereţe ea a jucat mult, foarte multe roluri, mari şi mici de-a valma, în mii de reprezentaţii, a bătut ţara-n lung şi-n lat în turnee şi deplasări, a răbdat iarna de frig, a murit vara de cald, a tremurat noaptea mergînd singură spre casă. A fost disciplinată, nu a întîrziat la nici o repetiţie, nu s-a suspendat nici un spectacol din cauza ei. Are dreptate. Dar şi tinerica are dreptate. Ea trăieşte acum din salariul de acum. Ce să facă ea cu 30.000 de lei, cînd un pachet de ţigări costă 500, un pahar de pepsi 100, un kilogram de carne 1 600? Din ce să trăiască, şi să se mai şi îmbrace elegant, cînd un palton costă 50.000 de lei, iar un pulover 30.000? Are dreptate. Ea joacă acum, şi aici. În Vest ar avea 300.000 pe lună, nimeni nu ar întreba-o ce vîrstă are, nu i-ar aduce aminte că a terminat doar de trei ani facultatea; ar distribui-o şi ar retribui-o! Are dreptate...

Sînt mîhnită. Asist de două săptămîni, neputincioasă, la asemenea discuţii. Toţi au dreptate. Şi cei care dau, şi cei care ar dori să primească. Şi cei care şi-au irosit tinereţile jucînd atîtea roluri de comsomolişti şi colhoznici, au răbdat de foame şi de frig, iar acum şi-au pus mari speranţe în schimbările posibile aduse de revoluţie. Aşteaptă şi ei adevărul şi dreptatea şi aici, în spatele scenei, după atîţia ani de minciună şi de vicleană păcăleală. Are şi directorul dreptate: e şi el actor, înţelege foarte bine, ar da tuturor salariile cele mai mari, dar nu poate. Dura lex...

Sînt mîhnită mai ales pentru că sîntem cu toţii atît de săraci, iar certurile noastre şi toate aceste patimi dezlănţuite sînt parcă anume făcute să semene şi între artişti discordie, să răscolească în cutia Pandorei, plină de orgolii, vanităţi, meschinărie. Acest timp rău a făcut să se strice ceva şi în mecanismul fragil al artistului. Al artistului care, prin definiţie, trebuie să fie generos, înţelept şi tolerant. Cîţi ani mai trebuie să treacă pînă cînd, fericiţi, sănătoşi şi buni, artiştii noştri vor fi capabili de gesturi de generozitate, precum erau marii lor înaintaşi, intraţi în legendă: Demetriade, Storin, Lucia Sturdza Bulandra, Aura Buzescu, Emil Botta? „Nu banii mă interesează – a scris unul dintre ei – ci toate bucuriile pe care le pot oferi, dacă-i am, cu aceşti bani, tuturor prietenilor şi familiei mele." Şi el avea dreptate.

Elisabeta Pop
secretar literar
[redacted] *Teatrul de Stat Oradea*

P.S. Orice asemănare cu personaje din teatrul nostru nu e întîmplătoare.

CORESPONDENŢĂ SPECIALĂ DE LA PARIS

Mirella Nedelcu Patureau

UN GOLEM ŞI UN NOR ÎNDRĂGOSTIT*

Fostul Teatru Renaud–Barrault, astăzi cunoscut ca Teatrul Rond Point des Champs Elysées, este o clădire elegantă, într-un cartier luxos, şi mai păstrează încă amintirea unui cuplu teatral celebru, Jean-Louis Barrault–Madeleine Renaud, şi a unor spectacole aureolate de aceeaşi nostalgie: autorii casei se numeau pe vremuri Claudel, Beckett sau Marguerite Duras. După o perioadă de tranziţie şi de incertitudini, Teatrul Rond Point este condus astăzi de un om de scenă, distins intelectual persan, integrat de aproape două decenii în viaţa artistică pariziană, Cherif Kaznadar. El se ocupă în acelaşi timp şi de Teatrul La Maison des cultures du monde, o instituţie cu vocaţie internaţionalistă, aş zice, cu o sensibilitate specială pentru culturile lumii a treia sau ale ţărilor în curs de dezvoltare. La Maison des cultures du monde este situată în sediul Alianţei franceze, institut unde se predau cursuri de franceză pentru studenţii străini. Vă dau toate aceste amănunte pentru a vă explica de ce alătur două spectacole diferite ca stil şi vocaţie. Nimic nu părea să apropie iniţial aceste două teatre, primul situat pe una din arterele cele mai elegante ale Parisului, cu un public din burghezia înstărită, şi cel de al doilea, un teatru frecventat mai ales de studenţi, la marginea Cartierului Latin, un teatru adesea de amatori, colorat, pitoresc şi deschis tuturor culturilor lumii. Personalitatea lui Cherif Kaznadar a creat însă puntea de legătură: un anume aer de familie, degajat de o politică culturală specifică, e caracteristic celor două teatre. O librărie în holul teatrului dă de la bun început tonul locului: discuri cu muzică exotică, harpe sud-americane, sitare indiene, tobe chinezeşti, măşti africane şi multe altele. Programul celor două teatre este aproape identic, cel puţin ca stil. Astfel, o serie de spectacole tradiţionale chinezeşti la fostul Teatru Renaud–Barrault a continuat cu un spectacol muzical evreiesc, de fapt o trupă italo-germană care a prezentat o adaptare după Golem, legenda rabinului din Praga, care, în inima Evului Mediu, a imaginat un soi de fiinţă artificială, un uriaş de argilă înspăimîntător, un Golem, menit să apere ghetto-ul. Golemul scapă însă de sub controlul rabinului şi, devenit un monstru, este distrus de creatorul său. Motivul este foarte cunoscut în literatura occidentală modernă şi a inspirat unul din filmele-manifest ale cinematografului expresionist german. Spectacolul jucat la Paris, scris, pus în scenă şi interpretat de Moni Ovadia, înconjurat de mai mulţi interpreţi, este la rîndul său tributar expresionismului german şi rus din anii '20. Amintesc că în anii '20, la Moscova, teatrul evreiesc de limbă idiş a atins unul din momentele sale de apogeu, că atunci s-a creat un teatru ca Habima, unde au montat Meyerhold sau Vahtangov, că în cele din urmă teatrul a fost interzis de Stalin şi că s-a exilat sau s-a reconstituit mai tîrziu în Israel. Golem-ul lui Moni Ovadia respectă această tradiţie: universul plastic reproduce aceleaşi siluete contorsionate, umbre monstruoase sau folclorul plastic al ghetto-ului est-european. O orchestră de viori şi flaute relansează, de altfel, ritmul destul de apăsător al acţiunii. Violoniştii nu urcă pe acoperişuri, ca în pînzele lui Chagall, iar veselia e aici stranie, sau pur şi simplu disperată. Spectacolul este corect, de calitate chiar, dar fără să aducă nimic nou, cel puţin pentru cunoscătorii genului.

Cel de al doilea spectacol, programat în ianuarie şi februarie la Teatrul La Maison des cultures du monde, vine şi el dintr-un univers cu parfum oriental şi melodii legănate. Norul îndrăgostit este un montaj de texte după un poet turc, pe vremuri binecunoscut în România, Nazim Hikmet, şi pus în scenă de Mehmet Ulusoy, un regizor turc bine împământenit în peisajul francez actual. Ulusoy şi-a făcut ucenicia pe lîngă marii maeştri ai scenei de astăzi: a început cu Roger Planchon, în anii '60, a continuat la Berliner Ensemble şi a sfîrşit la Piccolo Teatro din Milano pe lîngă Giorgio Strehler. De fiecare dată a stat un an sau doi. Între timp, a obţinut diploma în teatrologie la Sorbona. Şi-a creat o trupă de teatru, Théâtre de la Liberté, de limbă franceză, cu actori de mai multe naţionalităţi. A lucrat de asemenea în Turcia, unde a cunoscut şi practicat formele de teatru popular, adică teatrul de agitaţie sau de stradă, mai degrabă prin sate, apoi teatrul de umbre sau de marionete, karaghiozul binecunoscut şi în satele româneşti din cîmpia Dunării. Toate acestea explică spectacolul său de astăzi, solid construit şi mai ales bine gîndit şi unde se îmbină mai multe forme artistice. Norul îndrăgostit, o încîntătoare povestire orientală, o poveste de dragoste între o cadînă şi un nor, prelucrată de Nazim Hikmet, dă titlul spectacolului. Povestea e ritmată de o serie de poeme şi povestiri adăugate în contrapunct şi care fac parte din filonul militant al poeziei lui Hikmet. (Hikmet a fost membru al partidului comunist turc şi a murit în exil la Moscova. El a făcut şi cîţiva ani de închisoare în Turcia. Opţiunea sa a implicat riscul vieţii şi al libertăţii. Ceea ce-l deosebeşte fundamental de mulţi alţi poeţi, militanţi comunişti cu sprijin de la stăpînire. Indiferent de părerea mea despre opiniile sale politice, versurile lui Hikmet sînt adesea superbe). Iată aşadar canavaua dramaturgică a spectacolului: ea serveşte ca bază unui joc scenic de o mare supleţe şi inventivitate. Cadrul scenic este deosebit de simplu: un platou gol, pe care sînt aliniate într-un echilibru precar butoaie de tablă colorate. Ele vor servi ca elemente principale de decor, deschizînd mereu noi posibilităţi în jocul antrenant al apareneţelor şi al metamorfozelor. Actorii le încalecă şi iată-le transformate în armăsari năzdrăvani; se caţără pe ele şi mişcarea lor ondulată pare mai adevărată ca toate valurile Mării Negre; urcate unele peste altele, butoaiele devin ziduri sau munţi stîncoşi. Un actor se ascunde chircit în burta lor şi iată-le mergînd pe două picioare, smiorcăindu-se şi alintîndu-se. Mai sînt apoi cîteva scînduri, găleţi, obiecte umile, dar funcţionale. Din cînd în cînd sînt folosite măşti metalice, bizare, monstruoase, create şi ele din materiale recuperate dintr-o hală de vechituri: tuburi metalice, măşti de oxigen, tablă decupată. Jocul actorilor este deosebit de expresiv, un soi de alfabet al corpului şi al gesturilor simple. În fundal, pe un ecran transparent, sînt proiectate, ca ilustraţii ale povestirii de dragoste de exemplu, siluete colorate, transparente, ca în teatrul de marionete tradiţional turc. Atmosfera devine dintr-o dată feerică, magică, un vis de miniaturi orientale.

Norul îndrăgostit, montat de Mehmet Ulusoy, este de altfel spectacolul său fetiş, pe care l-a creat în 1973, l-a reluat adesea cu interpreţi diferiţi – regizorul însuşi jucînd unul din rolurile principale –, spectacol care a reprezentat Franţa în mai multe festivaluri internaţionale de teatru. Teatrul francez, recunoscînd talentul artistului turc, l-a adoptat definitiv, apreciind diferenţa şi acceptînd-o ca pe o sursă de bogăţie teatrală, de inovaţii binevenite.

* *Cronică difuzată la emisiunea în limba română a R.F.I.*

Gilles Costaz

DE LA BECKETT LA BESSET

În Franţa, indiferent de vicisitudinile politice, teatrul rămîne alcătuit din două blocuri ce se ignoră şi, în acelaşi timp, se înfruntă: teatrul subvenţionat de stat şi de comunităţi şi teatrul comércial, zis privat. Cel dintîi iubeşte arta regiei, cel de-al doilea preferă arta actorului ca vedetă. În ambele cazuri, descoperirea unui autor nou e un fenomen rar.

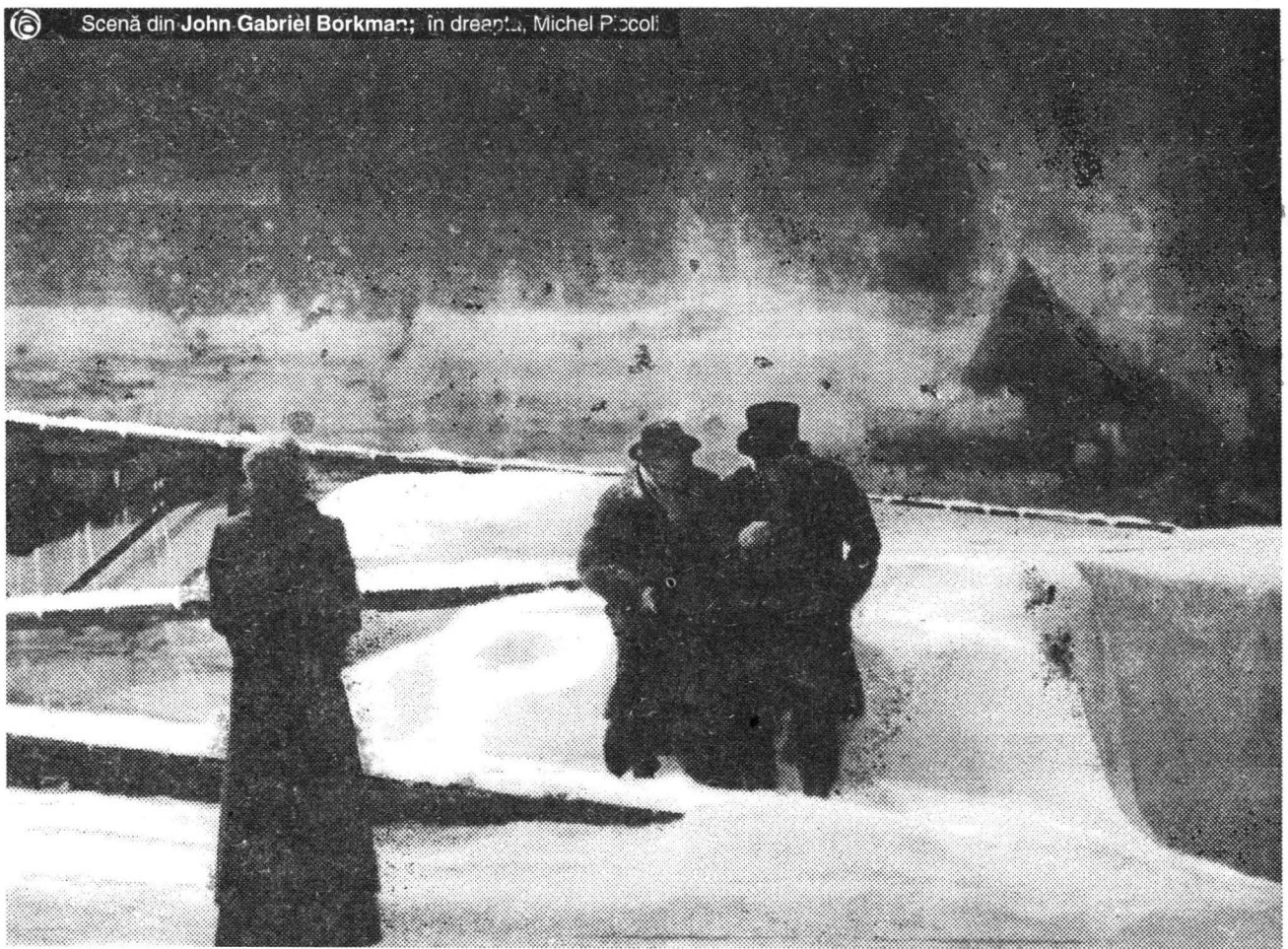
Să începem cu domeniul teatrului public. Multe evenimente ar fi de reţinut: trezirea Comediei Franceze care, sub direcţia lui Jacques Lassalle, a oferit, în fine, o foarte frumoasă stagiune cu o deosebit de frumoasă **Serva amorosa** de Goldoni, pusă în scenă de Lassalle, şi cu un savuros **Făcătorul (Le Faiseur)** de Balzac, în regia lui Jean-Paul Roussillon, sau declinul artistic al Teatrului Naţional din Chaillot, condus de Jérôme Savary, care obţine succese de public cu spectacole lucrate cu aţă groasă (**Bădăranii** de Goldoni).

Teatrul Naţional „de la Colline" s-a afirmat cu forţă în registrul contemporan. Jorge Lavelli, care l-a creat şi care îl conduce, a montat un **Macbett** de Ionescu, jucat de actori minunaţi (în primul rînd, Michel Aumont). Spectacolul era alert, colcăia de idei. Personajele apăreau în ţinută sportivă, Lady Macbeth (Isabelle Karajan) se deplasa atîrnată din cerul scenei de un odgon. A fost un succes, dar piesa nu ni s-a părut a justifica această reluare! Ionescu a scris o mulţime de piese superioare acesteia. Lavelli, desigur, e de altă părere: socoteşte că, în **Macbett**, Ionescu îl depăşeşte pe Shakespeare în pesimism...

La acelaşi teatru, reluarea cu **Oh, ce zile frumoase!** de Beckett ni s-a părut mai excitantă. Se trecea de la o mare actriţă, Madeleine Renaud, la o alta, Denise Gence. Pierre Chabert, regizor foarte respectuos faţă de Beckett (a lucrat de cîteva ori cu el), n-a schimbat nimic din desfăşurarea şi din mizanscena obişnuite, dar i-a permis actriţei să se exprime cu intensitate maximă. În interpretarea lui Madeleine Renaud exista ceva dintr-o burgheză încremenită în optimismul originii sale sociale. În interpretarea lui Denise Gence (actriţă care a părăsit Comedia Franceză, după patruzeci de ani petrecuţi acolo, fiindcă era în dezacord cu noul administrator din acel moment, Jean Le Poulain!) există ceva mai popular şi mai universal. Personajul condensează întreaga omenire, cu reacţii mai emoţionale, cu o furie de a trăi mai inocentă şi cu o întreagă paletă de sentimente desfăşurate în evocarea amintirilor care, astfel, devin mai puţin derizorii. După reprezentaţiile pariziene, Denise Gence a mers în turneu cu **Oh, ce zile frumoase!** în multe oraşe din Franţa, făcînd din Beckett un autor pentru marele public...

La Odéon–Théâtre de l'Europe, regizorul elveţian Luc Bondy a venit să pună în scenă **John Gabriel Borkman** de Ibsen. Sensibilitatea noastră actuală este, firește, în acord cu forţa şi adevărul personajelor ibseniene, dar este poate reticentă la suprapunerea conflictului simbolic şi a tragediei burgheze. Mizanscena lui Luc Bondy privilegiază şi transmite cu mai multă strălucire şi îndrăzneală poezia simbolică – acest apel adresat cerului şi purităţii sufletului –, nu fără a adăuga, uneori, un dram foarte modern de sare comică de-a lungul poveştii bancherului dezonorat şi care-şi regăseşte demnitatea desprinzîndu-se de cele două soţii şi de fiul său. Michel Piccoli interpretează admirabil această rătăcire în abisul spiritului uman, între josniciile şi noblețea sa. Bulle Ogier pare a se simţi mai puţin comod într-un rol mai ingrat, unde e prea puţin legată de elanul liric al piesei (şi nu ne place deloc s-o vedem acoperită de o claie de păr alb!). Şi dacă există o inevitabilă grandilocvenţă, dominantă este, fără îndoială, senzaţia de splendoare.

La spectacolele teatrelor private, multe lucruri ne lasă cu totul reci, în afară de piesa lui Ronald Harwood **Timp contra timp**, jucată de Laurent Terzieff, care obţine un adevărat triumf, şi de noua piesă a lui Jean-Marie Besset, cel despre care vorbeam la începutul articolului. **Ce se întîmplă şi ce aştepţi (Ce qui arrive et ce qu'on attend)** este opera pe care o aşteptam. În ea se



Scenă din **John Gabriel Borkman**; în dreapta, Michel Piccoli

regăsesc acele calităţi franţuzeşti pe care le credeam uitate: brio, **savoir–faire**, spirit, haz: li se adaugă un ton foarte personal, făcut din umor şi din enigme, ce pare mai degrabă anglo-saxon decît francez. Piesa tratează cu precizie chirurgicală despre societatea de azi, despre angoasele şi relele ei. Toţi spectatorii (sau aproape) găsesc în ea motive de satisfacţie, cei superficiali ca şi cei gravi, cei veseli ca şi cei meditativi. Un minister francez lansează un concurs de arhitectură pentru construirea primului monument pe Lună. Intră în joc toată populaţia interesată: o secretară de Stat, un funcţionar, arhitecţi, neveste, amici... Piesă satirică? Da, epoca François Mitterrand--Jack Lang e luată în colimator, dar numai la primul etaj al textului, ca ţintă imediată. Sufletul şi trupul piesei sînt relaţiile de dragoste şi de ambiţie. Faţă de cine şi de ce rămîi fidel cînd trăieşti într-o lume atît de crîncenă încît toate loviturile sînt permise şi necesare? Singurătatea, SIDA, cinismul, moralitatea inventată pentru practica moravurilor libertine îşi profilează umbra în această comedie neagră, în care arhitectul cîştigător trebuie să aleagă între fidelitatea faţă de soţie şi fidelitatea faţă de o veche dragoste pentru un prieten din copilărie.

Nu e o melodramă. E o comedie dramatică pe care Patrice Kerbrat a pus-o în scenă cu o formidabilă siguranţă a desenului, cu un magistral simţ al vitezei şi al încetinelii, al tot ceea ce ţine de relief şi de aplatizare, de vizibil şi de secret. Actori de renume au primit roluri secundare – dar ce roluri! Marie–Françoise Pisier este încîntătoare ca secretară de Stat nimfomană. Sabine Haudepin, Christophe Malavoy, Samuel Labarthe (tînăr actor de mare prestanţă) completează o distribuţie alcătuită într-o manieră neaşteptată şi curajoasă: rolurile principale sînt încredinţate unor actori puţin cunoscuţi, actorii foarte cunoscuţi nu joacă decît roluri secundare (dar ce roluri savuroase!).

Denise Gence în **Oh, ce zile frumoase!**

Atîta timp cît vor continua să apară autori precum Jean–Marie Besset, teatrul francez nu-şi va încheia cursa.

(În româneşte de Anca Bucurescu)

• În numărul trecut al revistei a apărut o cronică amplă a acestui spectacol.

CORESPONDENŢĂ DE LA ROMA

Monica Săvulescu Voudouris

UN SPECTACOL NON-STOP

SPECTACOLUL STRĂZII

... La orice oră din zi şi din noapte, Roma e un spectacol. Peste tot, qui-pro-quo-ui e-n floare.

Deşi pe acelaşi meridian, nicăieri aici nu vezi bătrînele îmbrăcate în negru ale Atenei. Bătrînele grecoaice care-şi fac cruci în autobuze, atunci cînd acestea trec prin dreptul unei biserici; şi cum bisericile se ţin lanţ, stau şi ele dintr-o închinare în alta, smerindu-se încăpăţînate, cît e ziua de mare, în faţa lui Dumnezeu şi-a destinului. Nu, la Roma tragedia nu umblă cernită pe stradă, nu străbate oraşul de la un capăt la altul cu autobuzul. La Roma, din autobuz, vezi la fiecare colţ de stradă o firmă – Banca del Santo Spirito. Aici este patria qui-pro-quo-ului, aici Sfîntul Duh şi-a deschis bănci.

Qui-pro-quo-ul se joacă de altfel la toate nivelurile. La Colosseum, vînzătorii de cataloage şi ilustrate vorbesc... japoneza. S-au adaptat, cu alte cuvinte, numărului şi interesului celor de la care cîştigă un ban. Cu aparate de filmat ultima marcă, niponii nu scapă nici un zid, nici o piatră. Arareori îi mai concurează elevii cîte unei şcoli de prin provincia italiană. Nu pentru a fotografia însă vestigiile antichităţii. Ei se fotografiază unii pe alţii, cîte doi, cîte trei – acuma, fiţi gata, zîmbiţi, Laura, più sensuale!

De altfel, la Colosseum qui-pro-quo-ui are istorie. Pe locul unde a fost construit, cu jertfă umană imensă, întru desfătarea speciei umane prin spectacolul jertfei animalelor, pe marea arenă a gladiatorilor deci, în locul animalelor, în perioada de început a creştinismului, au fost sacrificaţi oameni – primii creştini. La Roma, Nero l-a crucificat pe Petru. Apoi Vaticanul, folosind pietre din Colosseum, locul de jertfă al creştinilor deci, a construit catedrala San Pietro, în amintirea marelui crucificat.

Un spectacol se transformă în altul, un personaj ia în permanenţă rolul altui

personaj sau joacă alt rol decît cel care i-a fost hărăzit la începutul reprezentaţiei. Cu o oarecare putere de imaginaţie, cu puţină cunoaştere a istoriei, străbaţi locurile închipuindu-ţi marea dramă care s-a desfăşurat aici în acele zile; vezi cu ochii minţii miile de urmăriţi, de obidiţi, de ascunşi, prinşi de autorităţi şi sacrificaţi prin locurile publice. Lanţurile lor stau acum însă prin biserici, în racle de aur. Aşa stau lanţurile de la mîinile şi picioarele lui Petru. Aşa stau oasele sfîntului Sebastian, care a fost îngropat la mari adîncimi şi în loc ascuns, în catacombe, pentru ca, după ani, resturile lui omeneşti, cîteva oase (ale lui? ale altuia?), să fie ridicate la suprafaţă. Şi ele stau acum într-o raclă de aur, într-o catedrală de-o bogăţie care aproape că-ţi face rău, ridicată deasupra vechilor catacombe.

În plin centrul Romei, alt qui-pro-quo, care iarăşi te stîrneşte la meditaţii. În Forumul Roman, o ridicătură de pămînt, o coloană stingheră în bătaia soarelui nemilos: mormîntul lui Cezar. Şi, pe mormîntul lui Cezar, vizitatorii Italiei contemporane, cea apăsată de instabilitate economică, cea bîntuită de mafia, pe mormîntul lui Cezar deci vizitatorii italieni pun zilnic flori proaspete. Cezar e mortul lor veşnic viu, pe Cezar romanii nu-l uită, îl celebrează continuu, de parcă ar fi murit ieri şi nu în urmă cu mai bine de două mii de ani.

Am traversat marele bulevard şi-am luat-o prin spatele Columnei Traiane, pe-o stradă în pantă. Am urcat nişte trepte roase de paşi, abrupte, am ajuns într-o piaţetă. O catedrală, bineînţeles, un punct turistic, desigur. Am intrat în umbră şi în răcoarea zidurilor ei. La dreapta altarului, o mare pată luminoasă, strălucitoare, cu puteri aproape magnetice. M-am îndreptat într-acolo. Şi m-am pomenit în faţa perfecţiunii creaţiei omeneşti: Moise, statuia lui Michelangelo. Moise, cel cu tablele legii în mîini, încruntîndu-se distrugător la lumea ebraică pe care vrea prin lege s-o pedepsească pentru înclinaţia ei spre viţelul de aur.

Nu pot însă să mă adîncesc în meditaţii asupra lumii ebraice. Alături de mine se opreşte un grup mare de turişti nemţi. Sînt însoţiţi de două călugăriţe, toţi nemţoaice, dovadă că excursia este organizată de vreo asociaţie bisericească. Şi, dintr-o dată, tot grupul începe să murmure. În faţa lui Moise, enoriaşii-turişti nemţi spun în cor „Tatăl nostru", în limba germană...

Mă întorc la Colosseum. Trec pe lîngă zidurile lui monumentale, urmez un bulevard care pare fără sfîrşit. La un moment dat, apar zidurile înălţate pe dealuri, zidurile care parcă nu au numai monumentalitate, dar sînt şi înfricoşătoare, aşa cum se ridică, mîncate de secole, deasupra oraşului. Termele lui Caracalla. Pe locul Termelor lui Caracalla, cu gustul lor pentru qui-pro-quo, romanii au organizat un teatru. Pe locul Termelor lui Caracalla, cîntă din cînd în cînd, la preţuri enorme, Luciano Pavarotti. Dar cel mai mare maestru al qui-pro-quo-ului pare totuşi natura. Printre ruinele milenare, în interioarele Termelor înfloresc zarzării... Seminţele aduse de vînt de-a lungul secolelor au prins rădăcini, rădăcinile au ajuns arbori, arborii dau rod.

Şi nevoia e la Roma maestru al qui-pro-quo-ului. În spectacolul ei, ruinele Teatrului antic al lui Marcellus sînt... locuite. Nu departe de Colosseum, teatrul îşi mai păstrează ceva din vechea alură. Pilaştrii de la intrare stau în picioare, holurile sînt aproape intacte, zidurile exterioare de asemenea. În vremea lui Mussolini s-au făcut aici lucrări de restauraţie. Aripa restaurată are deasupra, la ultimul etaj, cîteva spaţii acoperite. Criza de locuinţe din ultimii ani de la Roma i-a făcut pe cei nevoiaşi inventivi. La cel mai înalt nivel al construcţiei Teatrului lui Marcellus, vezi din cînd în cînd fîlfîind rufele atîrnate pe frînghii la uscat.

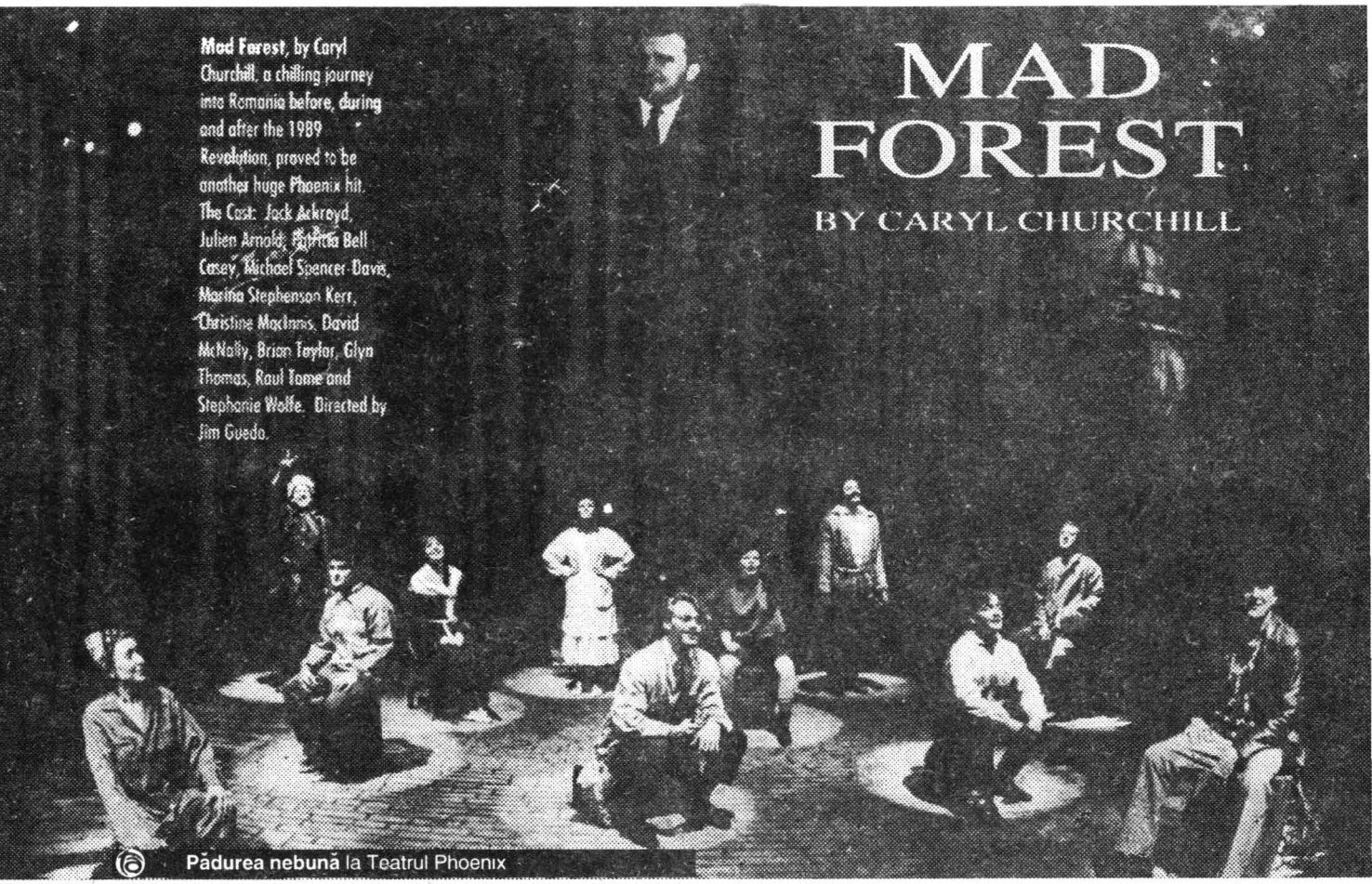
Străbat din nou centrul, trec podul de peste Tibru, mă apropii de Vatican. Încă de departe, de cum pui piciorul pe celălalt mal, te ameţeşte mulţimea magazinelor de suveniruri. Mîntuitorul bătut în cuie pe cruce este vîndut în fel şi chip, la toate dimensiunile şi pentru toate pungile. La cel mai înalt preţ, desigur, în magazinele de bijuterii. Aici ţi-l poţi cumpăra din aur, din platină, bătut în diamante, să ţi-l atîrni între sîni, pentru a atrage lumii atenţia cît îţi sînt sînii de apetisanţi...

Şi mai departe... zidul. Zidul înalt peste care parcă nici păsările nu mai pot să zboare, zidul orb, de kilometri, prin care Vaticanul l-a înconjurat pe Dumnezeu. Ca să fie numai al lui. Că să-l poată vinde pe indulgenţe. Sau, mai apoi, pe bilete de intrare la Muzeu, bilete atît de piperate încît la citirea listei de preţuri ţi se pune un nod în gît. Dar nu stai în cumpănă, plăteşti, fiindcă aici e Capela Sixtină. Străbaţi coridoarele de-o bogăţie nemăsurată, intri în marea catedrală, apoi în Capelă. Eşti în lumea desăvîrşirii artistice. O desăvîrşire care a însemnat har, putere de muncă şi... ne piace sau nu să acceptăm, a însemnat bani. Ce s-ar fi făcut Michelangelo dacă n-avea cine să-i ofere comanda, cine să-i plătească materialele, şi sculele, şi... Ce s-ar fi făcut Michelangelo fără banii bisericii? Am mai fi vizitat noi oare acum Capela Sixtină, toropiţi aproape de puterea de creaţie a spiritului uman?

Grea întrebare. Şi obsedantă. Revine în aceeaşi zi, seara, în faţa Operei din Roma. Afişul e senzaţional. Boema, în regia lui Zeffirelli. Cîntă Ghiaurov. Te apropii grăbit de casele de bilete. Ceri un bilet ieftin şi la auzul preţurilor rămîi paralizat. Sala totuşi e aproape toată vîndută. Aştepţi începutul reprezentaţiei. Spectacolul începe din stradă. Limuzinele, blănurile, bijuteriile, umerii goi... Pentru cine se joacă deci spectacolul? Inima cui vrea s-o înmoaie Zeffirelli, cu drama sărmanei Mimi, fata săracă de cartier, care... Cum să accepţi un lucru ce pare de neacceptat? Cum te poţi împăca cu ideea că cea mai luminoasă trăsătură a umanităţii este îngenuncheată de cea mai nemiloasă dependenţă?

Nu mă mai gîndesc la nimic. Mă pierd prin lumea măruntă a Romei care, la ora începerii reprezentaţiei de la operă, iese tocmai de la serviciu şi se aruncă grăbită în căutarea unui magazin cu reduceri sau cu vînzare la solduri. Ei au parte zilnic de spectacolul lui Zeffirelli. Pe gratis.

Februarie 1993 ■


Mad Forest, by Caryl Churchill, a chilling journey into Romania before, during and after the 1989 Revolution, proved to be another huge Phoenix hit. The Cast: Jack Ackroyd, Julien Arnold, Patricia Bell Casey, Michael Spencer-Davis, Marina Stephenson Kerr, Christine Macinnes, David McNally, Brian Taylor, Glyn Thomas, Raul Tome and Stephanie Wolfe. Directed by Jim Guedo.
MAD FOREST
BY CARYL CHURCHILL
Pădurea nebună la Teatrul Phoenix

MAD FOREST de Caryl Churchill la Teatrul Phoenix din Edmonton

CORESPONDENȚA DIN CANADA

La sfîrșitul lunii martie am asistat la premiera canadiană a spectacolului ***Mad Forest – a play from Romania (Pădurea nebună – O piesă din România)*** *de Caryl Churchill, prezentat de Teatrul Phoenix din Edmonton.*

Noua producție a teatrului Phoenix (unul din cele mai vechi și mai de seamă trupe profesioniste englezești din oraș) merită toată atenția nu numai fiindcă tratează un subiect extrem de important și delicat, nu numai fiindcă este un spectacol despre România, nu numai fiindcă trebuie recunoscută munca uriașă, plină de migală, de sensibilitate și de talent pe care au depus-o regizorul Jim Guedo și echipa lui, dar și, mai ales, fiindcă ne aflăm neîndoielnic în fața uneia dintre cele mai bune realizări teatrale create aici în ultimii ani.

Piesa lui Caryl Churchill, jucată mai întîi la București, în Piața Universității, sub forma unei serii de improvizații pe tema Revoluției, create de către un grup de studenți/actori londonezi, apoi în versiune scrisă la Londra, New-York, Los Angeles, s-a bucurat pretutindeni de o primire entuziastă. Prezentarea ei în Canada nu face excepție.

Textul urmărește destinele a două familii: cea a electricianului Vladu și cea a arhitectului Antonescu. Actul întîi, subintitulat „Nunta Luciei", are loc în lunile premergătoare Revoluției, actul doi, „Decembrie", descrie evenimentele printr-o serie de mărturii aduse de diverși cetățeni, în zilele de 21–25 decembrie, iar actul trei, intitulat „Nunta Florinei", relatează viața unor bucureșteni în perioada post-revoluționară.

Pusă în scenă de regizorul Jim Guedo cu extremă sensibilitate și sobrietate, ***Pădurea nebună*** *s-a bucurat aici de o distribuție de zile mari. Cei unsprezece componenți ai echipei (număr neobișnuit de mare pentru o producție locală) ar merita fiecare laude speciale pentru multiplele și variatele roluri interpretate. Cîteva tablouri s-au impus cu deosebire atenției, pentru realizarea lor excepțională: „Coadă la carne", „Pe Irina o doare capul", „Vampirul și cîinele", „Rodica încă mai are coșmaruri" sau „Nunta Florinei și a lui Radu"...*

De altfel, spectacolul Teatrului Phoenix este de apreciat nu numai pentru virtuoza interpretare a piesei, ci și pentru fiecare element al spectacolului, pentru decorul și costumele sugestive, recuzita exactă, muzica minunată, ca și pentru întreaga ambianță românească pe care o creează.

De notat faptul că, răspunzînd entuziasmului trupei de artiști și artizani conduși de Jim Guedo, care n-a pregetat să viziteze Biserica Ortodoxă Română, să vizioneze sute de ore de bandă video, să asculte zeci de benzi audio, să consulte cărți de istorie, de folclor, de artă, să participe la întruniri cu membrii comunității române din Edmonton, aceștia din urmă au contribuit din plin la reușita spectacolului.

Numeroșii spectatori români aflați în sală au trăit momente de intensă emoție la mai fiecare replică rostită în românește, emoție care a culminat atunci cînd scena întreagă s-a acoperit de tricolorul sfîșiat, iar echipa de actori englezi a început să cînte, în românește, „Deșteaptă-te, române!".

PETRE BOKOR

Gheorghe Miletineanu

ANIMALITATE ŞI SPIRIT

Rina Ieruşalmi a venit spre teatru, cum se spune, din direcţia dansului, ceea ce ar explica imaginaţia ei neobişnuit de bogată în domeniul mişcării scenice. După o specializare în străinătate, a montat, printre altele, la Teatrul din Haifa, un **Macbeth** discutabil, impresionant sub aspect vizual, dar lipsit de o semnificaţie ideologică limpede, şi un admirabil **Scaunele** la Teatrul Kameri din Tel–Aviv, un spectacol clar ca gînd şi de o forţă emoţională ieşită din comun.

Regizoarea pare a fi o inadaptată la ceea ce se numeşte „teatru instituţionalizat"; ea şi-a creat o echipă proprie, care lucrează, entuziastă, în condiţii eroice, fără remuneraţie şi fără termen fixat dinainte pentru premieră; cu această echipă, a realizat două spectacole pe care Teatrul Kameri le „exploatează", cu succes, sub egida sa – **Hamlet** şi **Woyzeck.**

Primul dintre aceste spectacole a fost prezentat **hors-concours** la Festivalul de la Acco în 1989, unde a fost considerat evenimentul festivalului şi a primit o menţiune specială; preluat de Teatrul Kameri, el ţine afişul pînă în ziua de azi, jucat, e drept, o dată pe săptămînă sau o dată la două săptămîni, într-o sală de repetiţii a teatrului, transformată în studio.

Care sînt „elementele de noutate" – şi de interes – ale acestei montări, care, după mine, este, în ansamblu, de nivel european?

Mai întîi, alegerea traducerii, alegere în care e prezent un act de sfidare a opiniei curente. Rina Ieruşalmi a optat pentru traducerea lui Abraham Şlonski, considerată azi, îndeobşte, ca învechită. Regizoarea obţine în spectacol un efect de o expresivitate extraordinară din contrastul între jocul de o simplitate extremă al actorilor şi stilul de o extremă eleganţă şi noblete, cu parfum arhaic, al textului rostit.

În afară de asta, spectacolul este conceput „en rond", pentru un număr redus de spectatori. Deşi montarea nu recurge la nici unul din procedeele uzuale de a crea relaţie imediată cu publicul, acesta este, în condiţiile date, implicat în mod nemijlocit în acţiunea dramei. Absenţa decorului – căruia îi ţin locul cîteva elemente, puţine, de mobilier şi recuzită – sporeşte senzaţia de implicare.

Punerea în scenă insinuează, prin mişcare, o relaţie echivocă între Hamlet şi tatăl său, ceea ce luminează mobilurile eroului în chip original şi incitant, dar, tulburător, în deplină concordanţă cu textul. (Regretabil, modul în care e construită, în partea a doua a spectacolului, relaţia lui Hamlet cu Gertrude nu parvine să se coreleze armonios cu modul în care e construită relaţia prinţului cu tatăl său, în prima parte a montării.) Neaşteptată este şi viziunea regizoarei asupra Ofeliei (Dina Blei), înfăţişată în spectacol ca o făptură androgină şi aproape abulică, o viziune care corespunde ideii unui Hamlet cu o identitate sexuală ambiguă.

Implicaţiile istorice şi social-politice ale textului nu se află în centrul preocupărilor regizoarei. Conflictul fundamental al piesei, văzut exclusiv în plan filosofic, psihologic şi moral, se stabileşte între o lume de marionete, funcţionînd potrivit unor coduri prestabilite, primitive, grosolane, animalice în esenţă, şi trăirea mistuitoare, întrucîtva morbidă, dar de o dureroasă autenticitate şi de o superioară spiritualitate a eroului titular.

Din păcate, în partea a doua a spectacolului, imaginaţia regizoarei pare să fi obosit. Textul shakespearian e „remontat", chipurile cinematografic, cu oarecare brutalitate – scene importante sînt „expediate", inclusiv scena din cimitir, realizată cu un singur gropar. O simbolistică destul de rudimentară a morţii ia locul unei concepţii nuanţate despre existenţa umană.

Scenă din **Woyzeck**

Interpretarea actoricească este însă, constant, la un nivel înalt. Jocul lui Shuli Rend în rolul titular este o reuşită ieşită din comun – actorul înfăţişează cu o siguranţă impunătoare a mijloacelor un tînăr prematur îmbătrînit, reflexiv, introvertit, măcinat de obsesii, pe care sfîşietorul adevăr al complexelor sale îl pune într-o ireductibilă opoziţie cu standardele comportării sociale unanim acceptate.

Spectacolul cu piesa lui Büchner este intitulat **Woyzeck '91**. Nu e o simplă cochetărie. Textul fragmentar al dramei este – în chip mărturisit – prelucrat şi completat, în primul rînd cu pasaje din alte lucrări ale dramaturgului, mai ales din **Moartea lui Danton**. În pauză, publicul este invitat la o scurtă reprezentaţie de teatru de păpuşi, înfăţişînd balada populară ce relatează întîmplarea care a inspirat piesa lui Büchner; acest interludiu voit „naiv" creează spectatorilor o distanţare cvasi-brechtiană faţă de tragedia înfăţişată în montarea propriu-zisă. Accentele regizorale din spectacol sînt neaşteptate. Pe Rina Ieruşalmi nu o interesează „triunghiul" din care izvorăşte crima pasională şi nici dedesubturile psihologice ale acestuia. La drept vorbind, nu o interesează prea tare nici realitatea social-istorică în care e înfiptă tragedia lui Woyzeck. După cum era de aşteptat, nu e sensibilă nici la problematica religioasă a textului. Ceea ce o cutremură în piesă şi constituie tema spectacolului, ca şi punctul lui de ancorare în contemporaneitate, este tratarea omului ca sumă de funcţiuni fiziologice, coborîrea acestuia la nivelul animalităţii.

Montarea se desfăşoară într-o încăpere nu prea mare din sediul telavivez al Organizaţiei Sioniştilor din America; încăperea, de o albeaţă chinuitoare, deprimantă, aduce a sală de spital; e aseptică, rece, inumană. Peste tot se află instrumente medicale. Două mese imense din lemn negeluit creează sugestia de morgă. Tot timpul se face, maniacal, curăţenie şi ordine. Doctorul este o femeie (Dina Blei, într-o uluitoare compoziţie grotescă) cu aspect viril de Kapo, obsedată, pînă dincolo de pragul demenţei, de întocmirea şi funcţionarea trupului omenesc, probabil ca expresie a unei inavuabile frustrări personale. Din timp în timp, curgerea spectacolului este întreruptă de prelegeri, ilustrate cu proiecţii, despre anatomia şi fiziologia corpului uman, despre aparatul digestiv, circulator etc. al omului. Woyzeck (Shuli Rend) nu numai că nu se împotriveşte tratamentului la care e supus, dar pare să încerce o voluptate bolnăvicioasă din a fi umilit fără încetare; rutina degradării pare să-şi fi pus definitiv pecetea asupra personalităţii sale; doar arareori din această făptură îndobitocită – şi resemnată cu îndobitocirea ei sistematică – răzbate cîte o sclipire de bun-simţ, de omenie nealterată şi imaculată.

Culminaţia spectacolului este un festin la care sînt reunite, de-a lungul celor două mese de cameră mortuară puse cap la cap, toate personajele, militari şi cercetători ştiinţifici în acelaşi timp. Asistăm la prepararea şi la consumarea frenetică de paste făinoase (doar Woyzeck este hrănit, fireşte, cu mazăre); motivul „marii crăpelniţe" se integrează organic ideii directoare a montării.

În final, scena este scăldată într-o lumină sîngerie; se aud, asurzitoare, bătăi de inimă, ce materializează pentru spectator ideea de fiinţă vie, nepreţuită în unicitatea ei, în fireasca ei deschidere către comunicare umană, ideea de simţire şi gînd irecuperabil nimicite. E un terifiant memento.

Spectator la Londra

NECRUŢĂTORUL PETER O'TOOLE

(portret mişcat)

Cred că, de fapt, e imposibil de vorbit despre el. Şi aceasta pentru că e într-o continuă mişcare, în permanentă schimbare. Şi-apoi, l-am văzut atît de puţin... Trei ore sau o clipă? Cred că o clipă, totuşi...

Are anul acesta şaizeci de ani. E slab, tare slab, înalt, foarte înalt, suplu, elegant, trist, neîncrezător, timid, degajat dar instabil, cu aplomb dar şi nesigur pe el, chiar fizic...

Joacă acum, pentru cîteva luni, la Londra, la Teatrul Apollo, o piesă de bulevard, Our Song (Cîntecul nostru) de Keith Waterhouse, piesă pe care îţi dă senzaţia că o tratează cu indiferenţă, cu superioritate (aşa şi este, chiar!), dar pe care o domină cu o delicateţe fermă.

Are faţa osoasă şi pielea fadă, căzută, cu pomeţli accentuaţi, trădînd slăbiciune. Şi totuşi, e atît de viu... Mîinile sînt de călugăr sau, poate, de medic... Ochii s-au mai stins, sînt mai sticloşi decît în Noaptea generalilor, dar mai puţin pătrunzători decît în Becket.

Nu-şi poartă ostentativ povara supercelebrităţii mondiale pentru că, pur şi simplu, nu se mai oboseşte cu aşa ceva.

De altfel, e destul de bolnav. A suspendat de două ori în luna februarie şirul de spectacole, pentru a se interna de urgenţă, cu crize de stomac pasagere (sper!). La Londra se vorbea în fiecare dimineaţă dacă O'Toole va juca azi sau nu.

Dar ce farmec! Ce imposibil de descris farmec! Ce forţă, ce amestec ciudat de forţă şi fragilitate! Amestec pe care îl cunoaşte o lume şi pe care nimeni nu-l poate defini.

Rolul e el sau el e rolul?

Nu e deloc atent cu partenerii şi totuşi aceştia depind total de el, de vibraţia lui, de aristocratica lui prezenţă scenică.

Imprimă rolului şi spectacolului un ritm nefiresc, artificial, pentru că nu lasă nici o fracţiune de secundă pauză între replica celui dinainte şi a sa proprie, şi totuşi e spontan, surprinzător, firesc!

Dă sentimentul că se va încurca din clipă-n clipă (joacă, de altfel, rolul unui scriitor căruia-i cam place să bea) şi n-o face niciodată.

Te atrage de partea lui, ca spectator, dar nu te bagă în seamă deloc, nici atunci cînd rîzi în hohote, nici cînd stai cu sufletul la gură.

Nu-ţi dă voie să-l iubeşti, dar nici nu te lasă să plecl liniştit acasă.

Deşi puteam da colţul străzii, la sfîrşitul spectacolului, pentru a-i strînge mîna sau pentru a-i adresa două vorbe – nimeni nu mă împiedica s-o fac –, n-am făcut-o, totuşi!

Era cordial şi feroce cu partenerii, pe care-i ucidea cu o indiferenţă calmă şi clnic-dulceagă.

Spectacolul nu avea conflict, nici situaţii scenice în sensul tradiţional al cuvîntului, pentru că el eluda orice conflict, transformînd în recital ceea ce ar fi trebuit să fie o piesă normală de bulevard (de altfel, partenerii erau la mare distanţă de el).

Amăruie era fericirea, bucuria, plenitudinea pe care o resimţeai la plecarea din teatru. Un genial actor, necruţător cu sine şi cu ceilalţi.

Din poza lui, aşezată pe trotuar, în faţa teatrului, iradia ceva...

Ce anume, pentru Dumnezeu?

RADU DUDA

Ruggero Raimondi

Un cîntăreţ care vorbeşte sau un actor care cîntă?

O zicală italienească ce face de multe decenii înconjurul lumii muzicale spune să cînţi cum vorbeşti.

Cred, însă, că nu de aici trebuie început cînd vorbeşti despre Raimondi, acest „artist planetar", cum îmi place să-l numesc. Şi aceasta pentru că nu faptul de a cînta lejer şi expresiv e ceea ce te tulbură, chiar actor fiind, la acest monstru sacru. Colosal este că vezi în faţa ochilor cum sînt strivite, una cîte una, barierele dintre aceste două îndeletniciri, actoria şi cîntul, cum sînt distruse iremediabil prejudecăţi adînc înfipte chiar şi într-un tînăr de 30 de ani, cum sînt tratate, cu grijă şi delicateţe de chirurg sau psihiatru, stări, spaime, precauţii, emoţii, responsabilităţi.

Ce mai vezi privindu-l pe acest bărbat fermecător de 50 de ani, înalt, suplu, atletic, cu un aer de intelectual ce joacă tenis, pe care (mai ales atunci cînd poartă ochelari de vedere cu ramă subţire de aur) îl crezi mai degrabă cercetător în fizică nucleară?

Mai vezi, privindu-l, o cuminţenie de puşti ascultător şi fricos, o grijă de mamă de copil sub un an, o atenţie de vultur, un cinism de clovn, o răbdare de înger, un zîmbet de o charismă periculoasă, o pricepere de bijutier, o inteligenţă de matematician, un farmec de... nedescris!

Şi-apoi o voce... o voce unică, uriaşă, fascinantă.

O putere de transfigurare incredibilă: între domnul ce a venit la Covent Garden, la prima repetiţie cu **Bărbierul din Sevilla,** într-un trenci elegant şi lejer, şi Don Basilio de peste două săptămîni era o diferenţă ca de la cer la pămînt! Ce caricatură subtilă, ce combinaţie savantă de tuşe groase, groteşti, apăsate şi rafinament al expresiei!

Tot timpul repetiţiilor vorbea numai despre motivaţii scenice, situaţii, stări, accidente, relaţii între personaje, adevăr scenic, şi aproape nimic despre muzică, note, sunete etc. E adevărat că au fost şi repetiţii muzicale individuale, dar pregnantă la el era preocuparea actoricească. Şi-apoi, teoria sa asupra personajului Don Basilio, susţinută în faţa micului grup de la repetiţii, din care (ce fericire!) făceam şi eu parte...

Ce original, ce perfect motivat, ce nou, surprinzător şi totuşi familiar era Don Basilio al lui!

Şi-apoi premiera!

Spectacolul s-a fi putut numi „Don Basilio"! Nu pot descrie în cuvinte reacţia gomosului şi austerului, conservatorului public londonez la ariile lui. Sala era în delir. Publicul era complice, fiindcă ştia tot ce va urma (asta este caracteristica spectacolului de operă, mai ales în cazul unei voci celebre: se ştie ce şi cum va cînta). Era însă şi un rival pe care trebuia, şi în seara aceea, să-l convingă şi să-l învingă la fel de zdrobitor cum a făcut-o atîţia ani (şi ce greu este să menţii o cotă atît de ridicată!). Dar publicul trebuia şi surprins, pentru că tot ce face artistul trebuie să stea sub semnul unicului, irepetabilului: mereu, mereu altfel!

Adăugaţi la toate acestea faptul că tot repertoriul unui cîntăreţ încape într-un geamantan şi că e posibil (ce minune!) să fii înţeles azi la Tokio, mîine le New York, poimîine la Melbourne. Veţi avea astfel imaginea unei îndeletniciri extraordinare.

Ce multe are de învăţat un actor de la Ruggero Raimondi (de altfel nu l-a surprins cîtuşi de puţin prezenţa mea la repetiţii, dimpotrivă!). Mai întîi, perfecta stăpînire a personajului în momentul începerii repetiţiilor cu regizorul, dirijorul şi partenerii. Apoi, uriaşa capacitate de a purta acelaşi personaj (fără a-l altera) prin diverse montări, răspunzînd la fiecare producţie altor cerinţe ale altor regizori, altor scenografi, altor dirijori, altor maeştri de mişcare, altor parteneri, altui public, care de fiecare dată e cel mai important partener, dar care în fiece loc de pe glob este sensibil la altceva.

Şi, nu în ultimul rînd, fantastica stăpînire a propriului „instrument", pentru a-ţi putea controla, coordona, exploata, domina toate resursele, fără greş, într-un timp record (care, de altfel, costă enorm!), într-o perpetuă stare de relaxare şi de armonie psihică şi fizică (pentru că altfel nu se poate)!

Iată de ce, ca actor, am considerat atît de viu, de palpitant şi de plin de învăţăminte, atît de tonic şi de reconfortant contactul cu acest mare artist al cîntului în hainele lui de lucru.

RADU DUDA

TEATRUL DE MARIONETE ÎN INDIA

Marionetele se înscriu printre cele mai vechi şi mai bogate tradiţii teatrale ale Indiei, datînd din primele secole înainte de Cristos, menţinîndu-se şi azi în centrul interesului. Cuvîntul *sutradhara (sutra*: fir, *dhara*: cel care ţine), ce defineşte un personaj esenţial al teatrului sanscrit, cu rol de regizor, este considerat dovada că marionetele au precedat teatrul uman. Între aceste două forme de spectacol există de altfel o legătură strînsă, un împrumut permanent în ceea ce priveşte temele, materialul literar, costumul, muzica. Tradiţia măştii şi a teatrului cu măşti este la fel de veche şi constituie un capitol important al tradiţiei teatrale. Ca şi marionetele, teatrul cu măşti îşi păstrează şi azi actualitatea. Cele mai vechi referiri la marionete apar sub forma unor aluzii poetice în cele două mari epopei şi în textele budiste. Majoritatea acestor metafore au un conţinut simbolic şi filosofic profund, care explică destinul omului în univers. Cea mai răspîndită dintre aceste metafore este „Omul e o marionetă al cărei mînuitor e Dumnezeu".

Pornind de la prezenţa cuvîntului *rupparupakam* (păpuşă de umbră) într-un text budist (*Therigatha,* cîntul 396), R.Pichet, unul dintre primii cercetători ai tradiţiilor marionetei indiene, a formulat teza conform căreia India este leagănul artei marionetei, care de aici s-a răspîndit în celelalte ţări ale Asiei.

După declinul teatrului sanscrit clasic (secolele IX–X) au înflorit artele minore – procesiuni, dedicări, povestitori, recitatori, comici, acrobaţi, diferite genuri de saltimbanci, de artişti ambulanţi, printre care şi marionetiştii. Activitatea culturală şi artistică s-a deplasat, printr-un proces de descentralizare şi democratizare, de la curţile regale spre centrele comunităţilor, a căror viaţă devenea mai colorată graţie acestor divertismente. Minuitorii de marionete, care aveau în acelaşi timp rol de povestitori, recitatori, cîntăreţi, se bucurau de cea mai mare popularitate. Utilizînd păpuşile ca pe icoane ce reprezentau zei sau eroi, ei beneficiau de o poziţie specială printre artiştii ambulanţi medievali care, la sărbători, umpleau străzile.

În India şi în întreaga Asie de sud-est tradiţia marionetelor face parte din tradiţia *Ramayana*, atît aceea orală cît şi cea scrisă. În afara teatrului de umbre Andhra Pradesh şi a marionetelor cu fire Karnataka, unde este reprezentată *Mahabharata*, toate celelalte tipuri de marionete din India reprezintă doar *Ramayana*. Există o singură şcoală de marionete, *kaṭhaputali*, care nu utilizează epopeile. Şi dacă India este într-adevăr, aşa cum susţin unii cercetători, leagănul artei marionetei, debuturile ei se plasează chiar la începutul apariţiei celor două epopei şi al transmiterii lor orale, doar astfel explicîndu-se aluziile poetice la marionetă, despre care am amintit.

Marionetele sînt venerate ca icoane pentru că ele figurează zei, zeiţe, eroi mitologici şi chiar unele măşti –măştile şi coroanele eroilor şi ale zeilor din *Ramayana*, păstrate în templu sau în camera de rugăciune din casa unuia dintre organizatorii reprezentaţiilor şi scoase, cu un întreg ceremonial, o dată pe an. Rituri şi ceremonii sînt cuprinse de asemenea în păstrarea ori în părăsirea figurinelor şi a păpuşilor. Crearea unei păpuşi este şi ea precedată de un ritual ce include postul, purificarea, ofrande de fructe şi de flori, doar în acest mod fiind consacrată. În Andhra Pradesh, cînd familia unui marionetist îşi încetează activitatea, figurinele sînt înecate în râu, scufundarea în apele sfinte constituind o etapă foarte importantă în ritualurile hinduse. Rituri bine definite precedă şi încheie reprezentaţia.

Tradiţia marionetelor

În India există toate formele teatrului de marionete: pe mînă, cu fire, cu tije, figuri din piele pentru teatrul de umbre. Cele mai numeroase variante regionale le înregistrează marionetele cu fire şi teatrul de umbre. Tradiţia marionetelor cu fire se întîlneşte mai ales în statele din sud, teatrul de umbre în Andhra Pradesh, Karnataka, Keraka, marioneta cu tije în Bengalul de vest, marioneta pe mînă o întîlnim în Orissa şi Kerala. Teatrul de marionete din Kerala, cu subiecte extrase din epopei, se joacă cel mai adesea în formula de teatru - dans numită *kathakali*. Pentru marionetele cu tije, artiştii extrag poveştile şi materialul literar din manuscrisele *jatra*, reprezentînd de obicei legendele zeiţelor Chandi şi Manşa. Ei improvizează dialogurile şi compun cîntecele. Păpuşile, înalte de aproximativ 120 de centimetri, sculptate în lemn, sînt pictate cu verde, galben şi albastru şi montate pe tije de bambus. Costumul lor este tot cel tradiţional, *jatra*. Cu tijele păpuşilor fixate în centură, mînuitorul se mişcă şi dansează în spatele cortinei. În timpul secvenţelor dialogate, el stă în picioare, imobil. Dialogul este marcat de muzică şi de cîntece, acestea imprimînd ritmul reprezentaţiei.

Subiectele

În toate aceste tipuri de teatru de marionete temele dramatice împrumută forme narative fluctuante, care sînt modificate de la generaţie la generaţie, de la spectacol la spectacol, păstrîndu-se doar un nucleu şi cîteva scene fixe ce permit structurarea povestirii, memorarea textului şi transmiterea lui în cadrul familiei. Cea mai mare parte a materialului oral este improvizat, textul de bază suferind şi el unele modificări în cursul reprezentărilor succesive. Caracterul deschis, suplu al structurii piesei permite introducerea unui material cu conţinut social contemporan, adus de obicei prin intermediul personajelor comice. Improvizaţia - sub forma naraţiunii, a dialogurilor sau a cîntecelor - este elementul care face diferenţa între un grup şi altul, între o reprezentaţie şi alta, şi permite acestui tip de teatru să-şi păstreze impactul social, locul important în viaţa comunităţii.

Comicii

Comicii fac parte integrantă din lumea teatrului de marionete. Populat de zei şi de eroi, acest univers are nevoie de comici pentru a-l echilibra, pentru a aduce grăuntele de dezordine ce permite restabilirea ordinii. Comicii sînt însoţitori zeilor, iar rolul lor este de a păstra contactul cu oamenii din popor şi a vehicula temele sociale. Interpelările îndrăzneţe ale comicilor se referă la nedreptăţi, exploatare, corupţie, ei îşi fac o plăcere din a lăuda sexualitatea, din „gîdilarea" slăbiciunilor publicului. În general, comicul este cel care pune în evidenţă specificul regional al comunităţii respective. Cea mai puternică tradiţie a personajului comic o întîlnim în teatrul de umbre din Andhra Pradesh. El e prezent pe ecran pe parcursul întregii reprezentaţii, comentează situaţiile, povestea, interpelează publicul, îşi joacă propria istorie de familie. Comicul este cel ce conferă teatrului de marionete, în plus faţă de caracterul său cultural, valoarea de document sociologic.

Figurinele

Figurinele constituie adevărate piese de artizanat, iar fabricarea lor presupune stăpînirea mai multor arte: fasonarea lemnului, sculptura, pictura, arta costumului. În privinţa culorilor şi a tipului de machiaj, a podoabei pentru cap şi a costumului, figurinele se inspiră din teatrul local. Arta fabricării lor, ca şi arta mînuirii, este păstrată de fiecare familie sau comunitate de marionetişti. De obicei, mînuitorii înşişi îşi creează figurinele, astfel încît să corespundă manierei proprii de animaţie. Nu există manuscrise de familie, nici manuale de instrucţiuni privind principiile şi tehnicile de fabricaţie.

Artizanatul figurilor din piele este deosebit de rafinat în ceea ce priveşte fasonarea, coloritul, dispunerea tăieturilor şi a perforaţiilor care figurează costumele, bijuteriile, diversele motive decorative şi simbolice.

În era divertismentului mediatic, declinul marionetei antrenează cu sine declinul meşteşugului de producere a ei. Meşterii îşi află alte debuşeuri şi mulţi marionetişti ajung să vîndă produse din material plastic, să îndeplinească diverse munci manuale.

[redacted] SURESH AWASTHI (Selecţie, traducere şi adaptare de **CRISTINA DUMITRESCU**)

MEL KENYON: FRAGMENTAREA PERSPECTIVEI ÎN NOUA DRAMATURGIE BRITANICĂ

□ Mel Kenyon, în calitatea ta de secretar literar al teatrului londonez Royal Court, te-aş ruga să ne vorbeşti (la început în general şi apoi particularizînd) despre noua dramaturgie engleză, în legătură cu care avem mai puţine informaţii aici.

■ **Ar fi mai multe lucruri de spus. De doi ani se vorbeşte, mai ales în polemicile criticilor, despre moartea dramaturgiei britanice. Dar, în ultimele opt luni, s-a produs o reactivare a scrierii de teatru. Primim texte de la dramaturgi debutanţi din toate categoriile sociale: deci voci noi din teatrul negru, teatrul asiatic, chiar din comunităţile de homosexuali. Şi dramaturgia feminină a crescut în ultimii zece ani, astfel încît acum în vîrf sînt două femei: Caryl Churchill şi Timberlake Wertenbaker, care îşi împart gloria cu cei trăiţi mari dramaturgi de la sfîrşitul anilor '70 şi începutul anilor '80 -David Hare, Howard Brenton sau Bond şi Wesker -, foarte populari cu un deceniu în urmă, dar care au intrat parţial în umbră. Asta nu înseamnă că piesele lor de-atunci nu ar mai fi considerate "clasice", ci doar că în ultima vreme ei n-au mai scris şi nici nu prea au mai fost jucaţi la noi.**

□ Bănuiesc că Royal Court are un program specific de promovare a noii dramaturgii.

■ **Teatrul a fost înfiinţat în 1956 şi primul spectacol (prezentat în 1957) a fost cu piesa lui John Osborne** Priveşte înapoi cu mînie. **Politica noastră a fost întotdeauna să-i montăm pe cei mai buni dintre cei mai noi şi să încurajăm dramaturgi veniţi din toate sec iunile societăţii, pentru a pune în evidenţă problemele acestui timp pe care-l trăim. Întotdeauna am lucrat, şi lucrăm şi acum, piese noi; de aceea sîntem priviţi în genere ca un "teatru politic". Asta nu înseamnă că toate noutăţile noastre sînt politice cu P mare, adică didactice, dar ne preocupă relevanţa textelor în raport cu momentul cînd au fost scrise, precum şi dacă ele pun sau nu în lumină probleme ale societăţii în care trăim. Structura practică a acestui proces de promovare şi încurajare este destul de complicată. Ca secretar literar, primesc de la dramaturgi (fără a-i solicita în prealabil) cam 2000 de piese pe an. Sistemul de referenţi include vreo zece oameni, cu statut de colaboratori, care citesc textele, le analizează şi îmi transmit referate pe care le citesc, le discut cu cei care le-au făcut şi, în baza celor discutate, hotărăsc dacă voi citi sau nu piesele. Citesc cam 300-400 pe an, sperînd mereu să găsesc un dramaturg talentat. Acesta e un aspect al muncii mele. Al doilea e "comisionarea" scriitorilor talenta i, şi aceasta se produce cam aşa: găsesc un dramaturg talentat, îi cer să scrie o piesă pentru Royal Court Theatre. Dacă acceptă, îi dau un avans la semnarea contractului (în jur de 1 000 de lire) după care, într-un interval de şase luni pînă la un an, primesc piesa şi îi dau restul de bani (cam tot 1 000 de lire). Dacă piesa ne place, îi plătim şi drepturi de autor. Dacă nu, nu sîntem obligaţi contractual s-o montăm. Dacă ne decidem s-o punem în scenă, acest lucru durează, iar drepturile de autor vor fi plătite în prima zi de repetiţie. Deci, în total, pentru o piesă de studio, un dramaturg primeşte cam 3 150 de lire. În comisionarea pieselor nu impunem subiectul, dar acesta poate avea o pondere importantă în discu iile iniţiale, prin descrierea pe care ne-o face dramaturgul. Deci, repet, deşi sîntem priviţi ca un teatru politic, nu impunem modalitatea de scriere sau temele de abordat. Cînd alegi însă un dramaturg, alegi automat un anumetip de scriitură şi o anume mentalitate. Ca tendinţă generală, refuzăm piesele "populiste" sau de bulevard. Acestea sînt montate de producătorii interesaţi în a face bani, din West End, care e partea comercială a teatrului londonez. Teatrul Naţional, Royal Court şi, uneori, Royal Shakespeare Company se ocupă de noua dramaturgie într-un mod cu totul diferit şi poate mult mai serios.**

□ Cîţi dramaturgi comisionaţi într-un an, în medie, şi cîte din aceste texte sînt apoi puse în scenă ?

■ **Lucrez cu 8-9 autori în fiecare an, dar pentru că scrierea unei piese durează, avem întotdeauna cam 20 de autori comisionaţi. Realizăm cam opt montări de piese noi pe an, patru la sala Studio, de la etaj, care are 70 de locuri, şi patru pe scena mare, unde sînt 400 de locuri. În ambele spaţii costul net al montării este între 30 000 şi 50 000 de lire, în funcţie de box-office. La sala Studio, costul montării nu se poate recupera niciodată, pentru că locurile sînt pu ine. Jos, la sala mare, costul se poate recupera, deci montarea pe scena mare ne poate costa mai puţin, "grosso modo", dar net ne costă tot atît. Deci ceea ce producem la sala Studio este întotdeauna subvenţionat.**

□ În mod obişnuit, ce fel de montări se fac la sala Studio ?

■ **De obicei debuturi şi experimente, şi întotdeauna sperăm că, lucrînd cu actori şi regizori experimentaţi, autorii se vor perfec iona şi vor învăţa - participînd, desigur, la toate repetiţiile - ce funcţionează şi ce nu în materie de "a scrie teatru". În final sperăm că autorii pe care-i "cultivăm" la sala Studio vor putea lucra pentru scena mare, scrîind o piesă pentru aceasta şi că, pînă la urmă, i-am putea lansa ca dramaturgi de renume naţional sau chiar internaţional.**

□ S-a întîmplat, mai de curînd, ca Royal Court să lanseze un dramaturg de talent ?

■ **De zece ani încoace, cei mai cunoscu i "absolvenţi" ai teatrului nostru sînt Osborne, Bond, Wesker, David Hare, Ron Hutchinson. Mai de curînd, Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker şi, încă mai recent, un dramaturg asiatic, Harwant Bains. În ultimele opt luni am montat la sala Studio o piesă numită** Death and The Maiden **(Moartea şi Fecioara), a dramaturgului cilian Ariel Dorfman. Piesa a fost un succes atît de remarcabil încît am mutat-o pe scena mare în acelaşi an. Acum se joacă în West End şi pe Broadway şi se pregăteşte şi o ecranizare.**

□ Deci sînteţi interesaţi şi de dramaturgia străină.

■ **Pînă de curînd era de la sine înţeles că trebuie să cultivăm dramaturgii britanici, şi ne-am concentrat asupra acestui lucru. În trecut, Beckett şi Sam Shephard au scris însă pentru noi, iar premiera britanică a pieselor lor a avut loc la Royal Court. Dar, pe măsură ce Europa se deschide, teatrul nostru se va deschide la rîndul lui spre dramaturgia europeană. Dialogul cu Europa devine o necesitate, fiindcă Europa începe să fie din ce în ce mai mult societatea în care trăim. Sperăm ca influenţele să fie reciproce: şi noi trebuie să asimilăm ce ne vine din alte părţi. În această ordine de idei, pot să vă spun că acum producem pe scena mare o piesă de Howard Brenton, în care e vorba despre repercusiunile colapsului comunismului asupra Angliei şi a Germaniei de Est. E povestea a două surori: una trăieşte în Germania de Est împreună cu soţul ei, iar cealaltă e muncitoare în Anglia. Se întîlnesc cînd prima îşi vizitează sora, iar textul explorează prăbuşirea credinţei şi a ideologiei. Pentru completarea tabloului, la sala Studio montăm o piesă de un dramaturg german, Klaus Pohl,** Karate-Billy se întoarce acasă, **care are ca temă Stasi-ul şi tulburările care au avut loc din pricina reţelei poliţieneşti create de aceasta. E o piesă care a fost jucată în peste 20 de teatre din Germania; meritul ei este că oferă o perspectivă din interior, pe care o opunem celei din exterior, a lui Brenton. Prin aceste două producţii paralele sperăm să ne redefinim şi propria noastră orientare teatrală.**

□ Care este sfera tematică în care se înscriu noile texte ?

■ **La ora actuală, în Anglia se trece printr-un proces pe care l-aş numi "fragmentarea perspectivei". Voci numeroase se ridică din sectoarele sociale minoritare. Unii explorează realitatea rasială din Marea Britanie, dramaturgii de culoare sînt interesaţi de problemele imigrării (de exemplu, inadecvarea dintre tinerele generaţii de culoare, care au cunoscut Anglia ca cetăţeni britanici, şi părinţii lor, care au rădăcini în altă parte, în Jamaica, de pildă). Se scrie şi despre HIV şi SIDA, despre problemele celor**

care şi-au pierdut încrederea în politică sau ideologie, fie ea de stînga sau de-dreapta, despre deruta interioară ce apare ca urmare a acestui lucru, despre modul în care se va canaliza nevoia noastră de credinţă: spre religie, spre o nouă ideologie sau poate spre ceva mult mai personal. Sînt şi alte piese, care nu fac decît să pună în discuţie "psihicul colectiv" britanic, foarte derutat.

□ Crezi că există vreo posibilitate să apară un autor care să acopere prin creaţia sa specificul noii dramaturgii, coagulînd această "fragmentare a perspectivei" într-o dominantă reprezentativă ?

■ **E greu de spus, pentru că societatea se complică din ce în ce mai mult, chiar făcînd abstracţie de deosebirile de clasă, geografice (între nordul şi sudul Angliei), de rasă, sex etc., iar a găsi un autor reprezentativ... Un dramaturg alb din sudul Angliei, educat la o şcoală particulară, ar putea părea ideal, pentru-că în străinătate se crede că asta ne e specific; dar nu-i deloc aşa, aceasta e doar un aspect al culturii noastre. O dată afirmat acest lucru trebuie să vă spun că azi există în Anglia o sumedenie de tineri autori lucrînd în maniere diferite: April de Angelis, o scriitoare despre care cred că va "urca" repede şi va fi o voce remarcabilă a anilor '90, sau Martin Crimp, un foarte bun practicant, care trebuie să mai lucreze latura emoţională a textului, dar care promite (e un fel de nou Pinter), Martin Sadofski, un dramaturg din nordul Angliei, care scrie despre dezrădăcinarea urbană, apoi tineri autori cu tente suprarealiste, ca Lavinia Murray, Hannah Vincent, care au potenţial serios, dar nu s-au manifestat încă pe deplin. Sînt alţii ce vin din Irlanda sau din Scoţia, cu nuanţe specifice. Cred că unul din marii dramaturgi ai viitorului va fi scoţianul Chris Hannan, care a fost "comisionat" de noi, dar scrie în acelaşi timp şi pentru Teatrul Naţional. Sau englezul Paul Godfrey (cu un discurs dramatic poetic), alături de irlandezi care abordează acelaşi gen poetic de exprimare: Dermot Bolger şi Marina Carr. Toate acestea arată clar că nu există o anume tendinţă unitară în dramaturgia engleză. Asta e foarte interesant, dar face efortul de reprezentare foarte dificil. De asemenea, există dramaturgi cu experienţă, care au încă nevoie de a fi lansaţi pe scena lumii, scriitori foarte buni, cu un timbru personal, ca Robert Holman, care n-a fost jucat decît la noi, dar sperăm ca în curînd să-şi cîştige reputaţia internaţională meritată.**

□ Ce ne poţi spune despre noile forme de teatru ?

■ **Se pare că în ultima vreme s-a produs o resurecţie a artelor spectacolului. Asta nu înseamnă că pînă acum ele n-au existat, dar de curînd au cîştigat un statut care le plasează cu cel puţin un pas înainte faţă de ceea ce au fost. Mulţi sînt interesaţi de aceste modalităţi de expresie, poate mai fizice, mai "viscerale" decît e obişnuit teatrul britanic să accepte. Ceea ce se poate prevedea e un punct de echilibru al celor două estetici: dramaturgii să colaboreze cu artele spectacolului sau cu trupele de dansatori, în conturarea unui nou metateatru. O scriitoare experimentată precum Caryl Churchill a încercat să facă acest lucru cu o trupă de dans, numită "Second Stride". Împreună au lucrat apoi cu libretişti şi cîntăreţi de operă, pentru a produce o formă de teatru care e o combinaţie a celor trei arte. La fel, ar fi de menţionat "Paines Plough", o companie teatrală experimentală, în care se scrie pe măsură ce se joacă şi care o are ca directoare pe Anna Furse, fostă balerină. Deci şi ei se îndreaptă spre o combinaţie a celor două moduri de expresie. Uneori, acest gen de melanj poate apărea forţat, iar cele două forme, alăturate artificial, dar cu timpul cred că se va contura un proces organic de amalgamare şi că vom putea fi martorii unei noi forme de teatru. Ar mai fi de spus că, în ultimii ani, patru sau cinci la număr, mulţi regizori englezi s-au îndreptat spre Europa în căutarea unei noi estetici, iar ideea regizorului-autor a prins contur şi la noi, de vreo doi-trei ani, de cînd cîţiva tineri regizori s-au lansat ca "interpreţi" ai clasicilor. De exemplu, Richard Jones, care a montat cu succes un Ostrovski şi un Feydeau, Declan Donellan, care a lucrat cu o companie numită "Cheek by Jowl" (văzută şi într-un turneu bucureştean, cu Furtuna de Shakespeare şi Filoctet de Sofocle - n.r.) sau, de foarte curînd, Kate Mitchell, o regizoare de 28 de ani care, revenind din Polonia cu o altă metodă de lucru, a montat întîi în teatrul "fringe" şi acum a trecut la Royal Shakespeare Company.**

Deci cam asta se întîmplă acum în teatrul britanic şi în dramaturgie. Se pare că ne aflăm într-o perioadă de tranziţie, iar ce ne rezervă viitorul poate fi o mai mare derută sau, dimpotrivă, canalizarea într-o direcţie anume, ce se prefigurează deja ca foarte interesantă.

Interviu realizat de ALINA CADARIU